إلى د. علي عقلة عرسان (*)

د. سماح إدريس

حضرة الدكتور علي عقلة عرسان المحترم، رئيس اتحاد الكتّاب العرب في القطر السّوري،

تحيّة طيّبة وبعد،

فقد اطّلَعْتُ على قرارِ اتّحادِكُم المُوَقَّر بِفَصْلِ الشّاعِر أدونيس بِسَبب ما تَرَوْنَهُ تأييداً من طرَفِهِ للتطبيع مع العدوّ الصهيوني واعترافاً بـ«إسرائيل». وأنا أعلم أنَّ قراركم هذا قد اتُّخِذَ بأغلبيّة مطلقة ولم يكن صادراً عن رأي فردٍ واحد. كما أعلم أنّ قراركم يستند ـ حسب تأكيدكم ـ إلى دستور الاتحاد الذي يَدِين كُلَّ مثقّف يعترف بالعدوّ وبكيانِهِ. ومع هذا، فقد وجدتُ مِنَ الملائم أن أبعث إليك أنتَ شخصيّاً بهذه الرّسالة المفتوحة لِكونك رئيسَ الاتحاد المذكور أوّلاً، وللتأثير الذي يمكن أن يكون لك في إصدارِ مثل هذا القرار على أعضاء الاتحاد ثانياً.

وإذْ أُحاورُك، فلإيماني بأنّ هناك قواسم مشتركة كثيرة تجمع بيننا، وذلك من خلال ما قرأته لك من افتتاحيات في جريدة **الأسبوع الأدبي** التي يصدرها اتحادكم. وأوّل هذه القواسم إيمانُنا المشترك بضرورة مقاومة العدوّ الإسرائيلي في مختلف المجالات، ولا سيّما من خلال رفضِ التخلّي عن حقوقنا الوطنية والقوميّة تحت أيّ ذريعة. وثانيها، ثقتُنا ـ أنتم وأنا ـ بأنّ التطبيع مَطلبٌ إسرائيليٌّ أساسِيّ يؤمِّنُ لعدوّنا لا التَّوَسُّعَ الاقتصادِيّ على حساب شعبنا ومواردِه فحسب، بل يشرِّع أيضاً مُجمل سياساته الاحتلالية والاقتلاعية عبر عشراتِ السِّنين. وثالثها، قَناعتُنا بأن التَّطبيع الثقافيّ ليسَ وهماً ينبغي تجاهلُه بحجّة التركيز على الأخطار السياسيّة والاقتصاديّة والعسكريّة، وإنّما هو من الأسباب التي قد تعجّل في استشراءِ هذه الأخطار أو قد تكبحها. ورابِعُها، رغبتنا في أن يكونَ المثقَّفُ العربيُّ ـ وفي هذه المرحلة بالذات ـ أكثرَ صلابة ووعياً مِنَ المفاوضِ السياسيّ العربيّ، فلا يحصر جُلَّ اهتمامِهِ بـ«المكاسِب» الآنِيَّة، بل يُبقي راية الكفاح مشرعةً أمامَ المستقبلِ الذي نثق ـ وأحياناً بإفراط ـ بأنَّه يحمل وعوداً أجملَ مِن حاضِرنا المقيت.

وبالإضافة إلى ما تقدّم، فإنّ ثمة قواسم أخرى تجمعنا في قضيّة حضور أدونيس بعضَ المؤتمرات «الدوليّة» التي شارك فيها مثقّفون إسرائيليّون. فأنا وأنتم غير مُقتنعين بالتبريرات التي أعطاها ـ ومِنْ على صفحات مجلّة **الآداب** بالذات ـ لحضوره ذاك، وقد نرى فيه أهدافاً ذاتيّة طموحة... وإنْ كنتُ شخصيّاً قد

(*) وجُهَتْ هذه الرسالة المفتوحة عبر الصفحة الثقافية في جريدة **النّهار** (١٧ شباط ١٩٩٥).

وجدتُ في حضورِ بعضِ الشخصيّات الثقافيّة العربيّة (وفي طليعتها إدوارد سعيد) لعددٍ مِنَ المؤتمرات الأكاديميّة **في السّابق** دفعاً لقضيّة فلسطين العادلة ودَحْضاً لمجمل الأكاذيب الصهيونيّة والخِداع الإعلاميّ الغربيّ... وبخاصّة حين **لا** تُعْقَدُ هذه المؤتمرات تحت شعاراتٍ مشبوهةٍ تكرّسُ الظلم القائمَ مثل شعار «أفكار ما بَعْدَ السّلام»!

ومع ذلك، فإنَّ في موقف اتحادكم الكثيرَ مِمّا لا أوافقُ عليه. بلْ يحزّ في نفسي - بعد كلّ ما ذكرتُ، وما لم أذكرْ، مِن أوجه تقاربٍ بيني وبينكم - أنْ أجدني في موقع المخالف لهذه الخطوة التي تخطونها في مواجهة التطبيع مع العدوّ الإسرائيلي.

١ - فَهَلْ أدونيس عضوٌ إداريّ أو تنفيذيّ في اتحادِكم، بحيثُ يشكّل وجودُه فيه خَطَراً على سياسة هذا الاتحاد؟ إذا كانَتْ هذه هي الحال، فإنَّ مِن حقّكم اتّخاذَ التدابير الآيلة إلى حفظ الاتحاد وتعزيزه. ولكنّي أعتقد أنّه كانَ مِنَ الأفضل، حتى في مثل هذه الحال، وحفاظاً على روح التعاون والتكاتف بين أفراد «المهنة» الواحدة، أنْ تصدروا بياناً توضحون فيه للرأي العام العربي والعالميّ (بما في ذلك الرأي العام «الثقافي الإسرائيلي») أنَّ الشّاعر السوري أدونيس لا يعبّر عن رأي اتحاد الكتاب العرب في سورية وإنّما يعبّر عن رأيه الشخصيّ ولا يلزمُ مؤسسةَ الاتحاد بشيء. أما وأنَّ أدونيس عضوٌ عاديٌّ في الاتحاد، ولا يعبّر عن توجّهات هذا الاتحاد الثقافية أو السياسيّة، فقد كانَ مِنَ المستحسن أنْ يكرِّس اتحادُكُم بعضَ الندوات الخاصّة للقاءات المثقفين العرب بإسرائيليين، وذلك ضمن خطّة **شاملة** في مواجهة التطبيع، أو أن يُخَصِّصَ اتحادُكُم بعضَ الصفحات في جريدة **الأسبوع الأدبي** لجميع أشكال المعارضة الثقافيّة للتطبيع. ولئن شاء الاتحادُ أن يأخذَ بالخيار الأخير، فإنّه مِنَ المستحسَن أن يفسَحَ المجال واسعاً أمامَ أدونيس أو غيْرِهِ مِنَ المخالفين لِعَرْضِ أفكارِهم... على أن تُؤكّد الأمانةُ العامّةُ للاتحاد، أو رئاسة تحرير **الأسبوع الأدبي**، على حَقّ «الأقلية» في التعبير المطلق عَن رأيها دون إرهابٍ أو تخوينٍ أو تسْفيه، وأن تُؤكِّدا أيضاً على أنّ حوارَ المثقفين هو أفضلُ طريقةٍ للتعرُّف على كافَّةِ سُبُلِ المواجهة. فتحصينُ «روح الأمّة» لا يكون - كما تعلمون - بالإقصاءِ والإلغاءِ والاغتيال، بل بالحِوار الداخلي وإنعاش الحِسّ المدنيّ بالحريّة والعقلانيّة.

٢ - هل يجدر، أساساً، باتّحادٍ ثقافيّ أن يطردَ واحداً من أعضائه لخِلافٍ في الرأي بين هذا العضو وبين أمانَتِهِ العامّة، أو

موقفنا...

قضيّة موقف الشاعر أدونيس تشبه، في محصلتها الأخيرة، قضية الروائي نجيب محفوظ.

كلاهما شجّع وبارك الحوار مع العدوّ الإسرائيليّ، في ندوات أو لقاءات أو تصريحات، بحجّة السعي إلى السلام. ولم يكن العقاب الذي أنزل بأدونيس، بطرده من اتحاد الكتّاب العرب في دمشق، بأقلّ قسوة من الاعتداء على محفوظ؛ فكلاهما أُهدر دمه، على اختلاف في طريقة الإهدار.

وإذا كان علينا، نحن المثقفين العرب، مواصلة النضال الثقافي من أجل الإسهام في إنهاض الأمة العربية، فلا مناص لنا مِن أن نتميّز، في موقفنا وسلوكنا، عن السياسيين والحكّام والأنظمة. ولن يتخذ هذا التميّز شكلاً آخر غير رفض الحوار الذي قبلوه هم، بإقرار مبدأ التفاوض.

إننا نؤكد، مرة أخرى، شجب الحوار والتفاوض، لأنه يقوم بين طرفين غير متكافئين: ظالم ومظلوم، معتدٍ ومعتدى عليه. لن يعترف الأول، ولو كان يمثّله مثقف، بهذا الواقع، ولن يقرّ للثاني بالحقّ في النضال والمقاومة لرفع الظلم واسترداد الحقّ. فما جدوى الحوار والتفاوض إذن؟ ألن يكون السلام، في هذه الحالة، سلاماً مشوّهاً كما هو الوضع الآن في المفاوضات - على تعثّرها؟

ومع ذلك، فنحن نرفض معاقبة أصحاب الرأي المخالف من مثقّفينا، دعاة الحوار، أيّاً كان الشكل الذي يتّخذه. ذلك أن هذا العقاب لا يمكن أن يوصف إلا بأنه قمع للحريّة، وهي القيمة العليا للثقافة. سيكون هناك صراع بين دعاة الحوار ومخالفيه، فليستمرّ هذا الصراع.

وكما شجبنا الاعتداء على نجيب محفوظ بمحاولة القتل والاغتيال، نشجب الاعتداء على أدونيس بالفصل والطرد.

د. سهيل ادريس

بينه وبين «أكثريّة» أعضاء ذلك الاتحاد؟ إنَّ الطَّرد هو من تقاليد الأحزاب، ولا سيّما «الثوريّة»، خوفاً من تسلُّل «الأعداء» إلى صفوف الحزب وقَواعِدِه المقاتلة، أو ضَنّاً بالأسرار المكدَّسة في أرشيفِهِ، أو تعزيزاً لسياسةٍ تكتيكيّة ترتئيها قيادةُ الحزب في مرحلةٍ تاريخيّة معيَّنَة. وأما اتّحاد الكتاب فَهُوَ ليس تنظيماً سياسياً في الأساس، بل هو اتحادٌ ثقافيّ مهمَّتُهُ الأولى هي صَوْنُ حقّ جميعِ الكتّاب ـ وبخاصّة الأقليّة منهم، كما أسلفنا الذِّكر ـ في التعبير عن آرائهم. ولئن كانت مقاومة العدوّ الإسرائيليّ أو مقاومةُ التطبيع معه مِن مهامّ الاتحاد الأساسيّة، فإنَّ هذين الهدفين النبيلين لا ينبغي أن ينسخا البندَ الأساسيَّ لِكُلِّ اتحادِ كتّابٍ ذي مصداقيّة في الحياة الثقافية... عنيتُ: بند «حريّة الفكر والتعبير». وحين نقول «الحريّة» أو «الديموقراطية»، فإنّنا لا نعني ديموقرطيّة «غابة السِّلاح الوطني» التي تتحوّل بعد أيّام إلى سلطةِ قمع؛ ولا نعني «ديموقراطية» الأنظمة العربيّة التي تُعطي المعارضَة شيئاً من حريّة التعبير وسيلةً ـ فحسب ـ لتعظيم **هامش مناورة** تلك الأنظمة لا إيماناً مِن هذه الأنظمة بالحرية في حدِّ ذاتها. وإنّما نحبُّ أن تكونَ لنا، كتّاباً ومواطِنين، حريّةُ التعبير والاحتجاج والتظاهرِ والتنظيمِ ضمن حدود القانون؛ ونحبّ للمعارِض ما نحبُّه لأنفسنا: أنْ نقولَ ما نشاءُ، قبل أن تغتالنا رصاصةٌ إسرائيليّة أو يغتالَنا مثقَّفٌ عربيٌّ آخر تَجَلْبَبَ بـ«الدِّينِ» أو «الثورة» أو «السّلام».

٣ ـ أَفهمُ اتحادَ الكتّاب ـ أيَّ اتحاد كتاب ـ على نحوٍ مثاليّ، كما اتَّضح لكم. أرى الاتحاد أُمّاً حانيةً، لا أباً غَضُوباً، وحضناً دافئاً لا فزّاعة طيور. فإنْ «أخطأ» أدونيسٌ ما أو محفوظٌ ما، سارع الاتحادُ إلى حِوارِه بهدف ضَمِّه لا استبعادِه. فقوَّةُ أيِّ اتحادٍ للكتّاب هي في تعدُّد اتجاهاتِهِ، لا أحاديّتها؛ وقوّة الثقافة العربية ـ كما تعلمون ـ هي في انفتاحها الذي بِهِ نُواجِهُ انغلاقَ الفكرة الصهيونيّة وتبجُّحَها التلموديَّ. صحيحٌ أنَّ إقامةَ الفارق بين الوطنيّ والعميل تعقيمٌ للثقافةِ والسياسة؛ لكنَّ أدونيس لم «يُثْبِتْ» عمَالَتَهُ لنرمِيَهُ بالرَّصاص، ولم يَزُرْ «إسرائيل» لنطبِّقَ عليه قانون المقاطعة العربيّة، ولم يَدْعُ إلى التَّطبيع جِهاراً (وإن كان قد اعتبره أُلهيةً تشغلنا عن معاركنا «الحقيقيّة»!) لِنَقْطع كُلَّ يَدٍ تُصافِحه، ولم يقدِّم لنا كشفاً بالمبالِغ التي قَبَضها من رابين وبيريز لنكرِّسَه مثقَف «سلطة الكيان الصهيوني». اجتهادات أدونيس خاطئة ـ في رأيكم ورأينا ـ لكنَّ اجتهاداتكم (في إقصائه) قاتلة... أو شبيهة بالقتل... أو مُمهِّدَةٌ للقتل! فهل في مثل هذا التصرُّف انتصارٌ لمقاومة التطبيع، أم هو انتصارٌ للإرهاب؟

٤ ـ لندخلْ في السياسة، قليلاً، أيّها الأستاذ الكريم ويا أيَّتُها الأكثريّة المطلقة التي وَقَّعَتْ (بفخر؟) على قرار فَصْل أدونيس. فقد أكَّدَتِ القيادة السوريّة في القطر السوري الشقيق على أنّ «السلامَ العادلَ والشامِل خيارٌ استراتيجيّ». وفي عدد جريدة **الحياة** الصادر في ١٥ شباط الماضي، نقلتِ الوكالةُ العربيّةُ السوريّةُ للأنباء عن الأستاذ عبدالله الأحمر (وهو الأمين العام المساعد لحزب البعث العربي الاشتراكي) قوله «إنّ هذا السلام لا يمكنُ تحقيقُه إلاّ من خلال انسحاب إسرائيل الكامل من الجولان ومنْ جنوب لبنان، وتحقيق الأمن المتبادل والمتوازِن للأطراف». فإذا كان السلامُ خيارَ سوريا (ولبنان) الاستراتيجيَّ، وإذا كانتْ لقاءاتُ ممثِّلينا في سوريا (ولبنان) مع رابينوڤيتش وغيرِهِ قد بدأتْ منذ أعوام (وتعثَّرتْ بسبب عنجهيّة العدوّ، وصلابَةِ الموقف السوري واللبناني المفاوض) فلماذا «يقصرُ أنصارُ تيّار رفضِ التطبيع على التطبيع الثقافي فحسب؟»

هذا السؤال طَرَحَهُ «مطبِّعٌ» آخر، هو الدكتور هشام الدّجّاني في مقالةٍ نشرتْها له جريدتُكم **الأسبوع الأدبي** في ٥ كانون الثاني.

يقول الدّجاني ـ الذي فُصِل هو الآخر من اتحادكم ـ إنّ التطبيع (الذي يدعو إليه جهاراً، بعكس أدونيس) هو «تحصيل حاصِل بعد تَوْقيعِ اتفاقٍ للسّلام». والسلام الشامل، في رأي الدّجاني:

> «يعني التطبيع الشامل في كافةِ مجالات العلاقات، حتّى وإنْ تمَّ ذلك على مراحل. ولا يمكن استثناءُ التطبيع الثقافي من هذه المجالات. لقد أعلنَتْ سورية مراراً موقفَها السياسيّ: سلام شامل مقابل انسحاب كامِل. والسلام الشامل يتضَّمن جميعَ أوجه العلاقات المتبادلة. وإذا كانَ المفاوضُ السوريّ ـ والكلام مايزال لهشام الدجّاني ـ لا يريد أن يُفصِح مقدَّماً عن **جميع التفاصيل** المتعلِّقة بمفهومه للتطبيع الكامل لأسبابٍ تتعلّق بالتكتيك السياسي والتفاوضيّ، فإنَّ السلامَ الشامل لا يحتاجُ إلى قواميسَ لشرحه» [انتهى الاقتباس من مقالة هشام الدجّاني].

ويتساءَل الدّجاني تساؤلَ العارف: «ألسنا نعترف بإسرائيل واقعياً؟ مَعَ مَنْ نَتَفاوضُ إذن؟ مع أشباح؟!»... قَبْلَ أن يعلن موقفَه المتهكِّمَ من أنصار رافضي التطبيع الثقافي الذين لا يجهرُون

برفضهم ـ في الوقت ذاته ـ لكلّ أشكال المفاوضات مع «إسرائيل».

المفاوضات اليوم، أيها الأستاذ الكريم ويا أيّتها الأكثريّة المطلقة، ستقودُ في حال «نجاحها» إلى معاهدة سلام... عاجلاً أم آجلاً. وبعد معاهدة السّلام، لا بدَّ أن تجري معاهداتٌ أخرى في مجالات متعدِّدة، وستدخل هذه المعاهداتُ ـ شئنا أم أبينا ـ تحت عنوانٍ واحدٍ كريه وبغيض: هو «التطبيع».

قد لا ندعو الإسرائيليين إلى إفطار رمضان، وقد لا يُقَبِّلُ رجالُ ديننا رجالَ دينهم... لكنّنا ـ في حالِ نجاح «السّلام» ـ مقبلون على تطبيع ما. وقد نرى أنفسنا بعد سنوات ـ لا سمح الله! ـ نناقش في أيّ تطبيع نقبل، وأيّ تطبيعٍ نرفض!

بعضكم يقول إنّ السياسيين مضطرّون للتفاوض مع العدوّ بحكم اختلال الموازين لصالح الولايات المتحدة، وأملاً في إحراز أيّ مكسب، في حين أنّ المثقفين العرب (كأدونيس) ليسوا مضطرّين لِلقاءِ مثقفين إسرائيليين. لا أدري ما إذا كانَ هذا هو رأيكم، أيّها الأستاذ الكريم ويا أيّتها الأكثريةُ المطلقة، وإنْ كنتُ أُرجّح ذلك. وإذا صَحَّ حدسي فأنتمْ تسمحون لأنظمتنا بما لا تسمحون به لمثقّفينا: تبرِّرُونَ التفاوضَ والتكتكةَ وحتى الاعترافَ («الضمنيَّ»؟) بدولة العدوّ، ولا يسمح ضميركم الثقافيُّ لأدونيس بأن يحضر مؤتمراً «دولياً»(؟) ولا لهشام الدجّاني بأن يتبنّى **النتائجَ المنطقيّة** للسياسة العربيّة الرّسميّة التفاوضيّة. أيّ ميزانٍ هو ذاك الذي تَكِيلُون به؟ أهو مِيزانُ المبادئ، أم ميزانُ الأنظمة؟

* * *

الدكتور علي عقلة عرسان المحترم،

آسَفُ لقرار اتحادكم بفصل الشاعر السّوري أدونيس، رغم خلافي الجذريّ مع تبريراتِهِ لحضور هاتيك المؤتمرات. غير أنَّ في الأمر مفارقةً هي التي تدفعني اليوم ـ باسمي الشخصي وباسم مجلة **الآداب** ـ إلى إعلان الأسف. والمفارقة هي أنَّ التطبيع والإرهاب وجهانِ لعملة واحدة؛ فالتطبيع مع العدو الإسرائيلي سَيَسْهلُ بقتل كرامة المثقف العربيّ... أيّاً تكنْ هويّةُ هذا المثقف الفكريّة، وأيّاً يكن القاتل. آمل أن نُبقي حوارنا مستمراً، وتقبّلوا مِنّي آياتِ الاحترام.

بيروت ١٣ شباط ١٩٩٥

٣ شهداء جدد

في الفترة الأخيرة، قامت الرقابة اللبنانية في الأمن العام بمنع ثلاثة كتب للمفكر العربي الصّادق النيهوم، ثم صادرتْ جميعَ النسخ الصادرة عن «دار رياض الريّس» للنّشر... وذلك ـ بحسب تأكيد دائرة الرقابة ـ بناءً على كِتابٍ وجّهته إليها دارُ الفَتْوَى!

وبعد أيام قلية من قراري المنع والمصادرة، تداعى عشرات المثقفين في مسرح بيروت ـ وهو واحدٌ من المنابر المتقدّمة في المعارضة الثقافية الديموقراطية في لبنان ـ للتباحث فيما يمكنُ عمله لوقف هجمة الرقيب العشوائيّة على ثقافة الوطن وحريّة تعبير أفراده. **والآداب**، إذ تستنكر قراري الرقابة التعسّفيّ، تعلن تضامُنَها مع أسرة المفكّر المرحوم الصادق النيهوم، ومع زملائنا في «دار رياض الريّس» ومجلّة **الناقد** (حيث نشر النيهوم أكثر مقالاته)، وتفتح صفحاتها لِكُلِّ مَنْ يعمل على إعادة عرض أفكار الصادق ـ على خلافيّتِها ـ أو نقدها، بعد أن حاولتِ الرقابةُ طَمْسَها.

هذا، وقد صدر عن المجتمعين في مسرح بيروت البيانُ الآتي:

«وفي لبنان أيضاً، تمتد يد الرقيب إلى الكتب والمجلات والأفلام والمسرحيات: فتمنع هذا الكتاب، وتشوه ذلك الفيلم، وتمزق تلك المجلة. وآخر إنجازات دائرة الرقابة في الأمن العام اللبناني، بعد منعها لكتاب عبده وازن **حديقة الحواس**، وكتاب **الروض العاطر**، وبعد تمزيقها للمجلات الأجنبية، ومراقبتها وقصِّها لمقاطع من فيلمي سمير حبشي ومارون بغدادي، هو قيامها بمصادرة ومنع ثلاثة كتب للمفكر الليبي الصادق النيهوم، هي **صوت الناس والإسلام في الأسر وإسلام ضد الإسلام**.

نحن المثقفين اللبنانيين، نلتقي اليوم كي نرفع الصوت عالياً، ونحذر من هذه الرقابة التي تهدد جوهر الوجود اللبناني، والدورَ والمعنى لمدينة صمدت ضد أطول حصار لتجد نفسها اليوم محاصرةً بتدابير تعسفية عمرُها نصف قرن تشرِّع القمعَ والرقابةَ ومصادرةَ الفكر والحريات.

نحنُ المثقفين اللبنانيين، نلتقي اليوم لنعلن احتجاجنا واستنكارنا ورفضنا وخجلنا واشمئزازنا من هذه الرقابة. وندعو جميعَ الهيئات الفكرية والثقافية والنقابية إلى التحرك بشكل منظم لإيقاف هذا العبث بالحريات والدستور والقوانين.

إن لقاءنا اليوم هو تحذير للسلطة ولأجهزتها الرقابية بالرجوع عن مصادرة ومنع كتب الصادق النيهوم، وجميع الكتب التي صادرتها ومنعتها خلال الجمهورية الثانية، لأن الرقابة والقمع يناقضان روح الدستور اللبناني، وروح الديموقراطية».

شوقي بزيع

كلُّ مجدي أنّني حاولت...

كل جسد عشب وكل مجدي كزهر الصحراء
(أشعيا)

* * *

جسدي خرقةٌ تخاط إلى الأرض
فيا خائط الخلائق خطني
(أبو العلاء المعري)

طافحاً كالسُّفُنِ الغرقى بأعضائي
وملتفّاً بعريي كالتماثيل،
أردُّ الأرض فوقي كغطاءٍ
وَألي في السُّحُبِ العمياءِ
شكلي.
لم أَبُحْ بعدُ بأسراري،
وقد كثَّرني أني عديدٌ بين قتلاي.
دمي أغزرُ ما تزهو بهِ جوهرةُ الخلق،
ولم أُظْهِرْ لمن يحصونني
إلا أَقَلّي.
أتراءى لذبالاتي كمن مَسَّتْهُ في الظلمةِ
كفُّ الشَّبق الفحلِ،
وأغوي كلَّ زوجين بميراثي من الشَّهوةِ،

أو أدفعُ بالحمَّى إلى نطفة أمشاجي
وأحتكُّ بما مَزَّقْتُ من قمصانها
في كلِّ دَغْلِ
ولقد أَعْظُمُ حتى أُجْلِسَ الروح على كرسيِّها
عند يمين العرش،
أو تُدْخِلُني النشوةُ كالأزرارِ
في عُرْوَتَها البيضاء،
أو أَصْغُرُ
حتى لا يُرى في الشمس ظلِّي.
جسدي عشبٌ
وبي من كلِّ ضدٍّ ما يُريني الضوءَ والظُّلمةَ
معكوسين في مرآتِهِ،
وأداجي لُجَجي

كامرأةٍ تصنع من رعشتها الأولى
ملاكاً همَّ بالإثمِ
وشيطاناً يصلّي
لأراني أخلطُ الكُحْلَ بأحماضي
وأفتضُّ كؤوسي من زجاجٍ شفَّ
حتى لم يَعُدْ من لحمِه
إلا التجلّي.
ثملٌ بي
كمَجوسٍ حسبوا نَجْمَتَهم خَمْرَتَهُمْ
واتّحدوا في النار حتى عَشِيَتْ أبصارُهُمْ
في اللهب الأعلى
وداروا كمجرّاتٍ على درب النجومِ.
ثملٌ،
أرتجلُ اللّذة من غابتها السوداء
والملْمس من كعبتِه العظمى
وأدعو حجر الغيب نديمي.
ظُلُماتي سُفُني
وجهاتي لغةٌ تَزْلَقُ عن طورِ صباباتي
لكي تسكن في الألواح
والريحُ كليمي
مزهراً مثل يواقيت مدلاّةٍ على الأعْصُرِ،
لا يجمعُني جمعٌ فألتفُّ على جذعي،
ولا يقسمني خيطٌ
لكي أنْفَذَ من ثُقْبِ السماواتِ
إلى مجرايَ.
جسمي خرقةٌ تبحث عن خائطها
في مِزَقِ الوقتِ،
وقلبي فائضٌ عني
وعيناي جحيمي.
أصِلُ الآباءَ بالأبناءِ
والينبوع بالرَّعْدِ،
وأُغوي بعجيني السَّمَكَ الخُنثى،
ولي في كلِّ غارٍ رجفةٌ
تُقرِئُني الأسماءَ.
لي في كل أنثى مخدعٌ يُبْدِعُني
وإذا شحَّ دمي خاتَلْتُهُ بالحبر
كي يَكْثُرَ خلقي فيه،
أو أُلْقِمْتُهُ
ثديَ البراكينِ التي تُرضِعُني.
واقفٌ كالألفِ العرجاء
في بوّابةِ الحيرةِ،
مرتابٌ،
وما في قبضتي إلا عصاً ينخرها الشكُّ
الذي يَقْطَعُني.
حاطَني بالسُّورةِ الحولاءِ مولايَ
فلا يخسفُني كالزرعِ كي يَحْصُدَني حَرْثي
ولا أمواجُهُ تَرْفَعُني؛
لكأنّي ملكُ الأشباح
أصرُخُ في بَرِّيَّةٍ
مغلقةٍ كالبئر من حولي
وما من أحدٍ يَسْمَعُني.
كلُّ مجدي أنّني حاولتُ
لكنْ
لم أَجِدْ في هذه الصحراءِ
من يَتْبَعُني.

بيروت

إلى جورج برناردشو وتوفيق الحكيم
وبيجماليون وجالاتيا في الأسطورة الإغريقية.

ليست كمثل النساء

فخري قعوار

ـ ١ ـ

جملة واحدة بقيتْ تدور في رأسي، منذ عشرين عاماً، قالتها امرأة ربطتني بها علاقة تفاوتت بين الدفء والتحدّي:

ـ أنت تبحث عن امرأة ليست موجودة في هذا العالم. وما من حلّ أمامك، سوى أن ترسل بطلبها إلى السماء، عسى أن يعود الخالق إلى صنع حوّاء جديدة على قياسك.

وكانت هذه العلاقة تمرّ في خريفها، حين عادت لتكرر كلامها، وتضيف قائلة:

ـ لماذا لا تستخدم إزميلك، وتنحت المرأة التي تريد؟

ـ أستطيع أن أصنع تمثالاً لامرأة، لكنني لا أستطيع أن أصنع امرأة!

قالت:

ـ هذا إقرار منك بأنك تبحث عن امرأة سواي!

ولم تعطني وقتاً للشرح. وحسناً فعلت، لأنني لو شرحت، لزدت الأمر تعقيداً، ولزدتها نفوراً، ولما فهمت شيئاً، وغادرتِ المكان بسرعة. لكن جملتها بقيت تدور في رأسي سنوات وسنوات: «أنت تبحث عن امرأة ليست موجودة في هذا العالم».

ـ ٢ ـ

أدخل العمالُ الصخرة من الباب الرئيسي للحديقة، وبعد جهد كبير ومشقّة، استقرت فوق المساحة الإسمنتية التي حددتُها لهم.

سمع الأستاذ لطفي الإبراهيمي ارتطامَ الصخرة بالأرض، وأصوات العمال، فظهر من النافذة المطلة على الحديقة، وسألني:

ـ ماذا ستفعل هذه المرة؟

قلت له:

ـ سأصنع تمثالاً لامرأة!

قال بصوت خفيض:

ـ ومن هي صاحبة الحظّ الباهر؟

قلت:

ـ ليس هناك صاحبة حظّ باهر أو غير باهر، لأنني سأخترع صورة المرأة التي لم ألتق بها في هذه الدنيا.

ابتسم الأستاذ لطفي، مشفقاً على حالي، وقال متسائلاً:

ـ وهل تظن أنك ستنحت امرأة أفضل من غيرها من النساء؟

كان السؤال غير وجيه، لأنني لو رأيت المرأة التي أبحث عنها، لجعلت التمثال لها. ومع ذلك قلت:

ـ قد لا تكون أفضل منهن، لكنني سأنحت المرأة الفضلى بالنسبة لي، وهي في النهاية، أفضل منهنّ.

وبدا الأستاذ لطفي مناكفاً، على غير عادته، حين قال:

ـ وهل تظن أن الحجر يمكن أن يكون أفضل من الروح؟

لم أدعْه يلحظ ضيقي حين قلت:

ـ لا مجال لعقد مقارنة. فالمسألة كما تعرف، فنيّة أو إبداعية، سنناقشها فيما بعد.

وتراجع عن النافذة مبتسماً:

ـ على بركة الله!

وتمتمت في سرّي:

ـ درب جهنّم.

ـ ٣ ـ

لم أحتج في حياتي لكل هذا الوقت لإتمام تمثال. وأطول فترة أحتاجها تمثال نحتُّه في حياتي، هو ذاك المنصوب في الميدان الكبير المؤدّي إلى مركز المدينة، إذ استغرق ثلاثة أشهر من العمل المتّصل ومن الطقطقة التي طالما أقلقت راحةَ الأستاذ لطفي الإبراهيمي وغيرِه من أفراد أسرته والجيران.

مشكلتي مع هذا التمثال أنني كنت أرتجف عندما أنوي الضرب على الإزميل، فأتوقّف، وأتشاور مع نفسي فيما إذا كانت الضربة في محلها أم لا، وهذا يلزمه وقت، والتردّد يقتنص الوقت، والإحساس بأن الإزميل يدخل في لحم حيّ لم يفارقني أبداً. وكلما بدأت ملامح جسد المرأة تظهر، أشعر بخوف أكثر، ويزداد ارتجاف أصابعي، ويحتد قلق يدي. وحين فرغتُ من عينيها، أُصبتُ بضعف عام في مفاصلي، وخارت قوّتي، وصارت عيناها تطاردانني في كل لحظة، إلى أن قررتُ التوقفَ عن العمل تمهيداً للخروج من هلع النظرات المقتحمة.

ومرّت شهور، وأنا أطير في عالم رخو، وأركض أمام موج من خلفه موج، ثم أرتمي على الأرض منهكاً معطّل الهمّة، كمن وجد نفسه عند حافة المحيط مدفوعاً من ظهره إلى الهلاك الأبدي.

وأخيراً أدركت: يجب أن أموت أنا، أو أن أحطّم التمثال. لم يعد هناك حلّ وسط بين الموتين.

وأَطلعتُ الأستاذ لطفي على المعادلة الأخيرة، فصاح كالمذعور:

ـ لا.. لا.. هذا جنون!

فقلت:

ـ أين هو الجنون؟

قال:

ـ أن تقتل نفسك جنون، وأن تحطّم التمثال جنون.

قلت:

ـ وماذا تقترح؟

قال:

ـ لا أقترح شيئاً!

قلت:

ـ إذن اتركني اتصرّفْ.

قال:

ـ تصرف بعيداً عن تحطيم هذه المرأة!

قلت:

ـ وهل توافق على انتحاري؟

قال مبتسماً:

ـ طبعاً لا أوافق.. فأنت إنسان حيّ.. وهذه المرأة حجر.

واستدرك قائلاً:

ـ ولا تنس أنك أنت الذي صنعها.

فقلت له:

ـ هذا هو الذي يعذّبني، أنا أصنعها، ثم نقف وجهاً لوجه، كما لو صنع كل منا الآخر.

وأضفتُ:

ـ أتذكُرُ عندما سألتني قبل شهور عما إذا كان بالإمكان عقد مقارنة بين الحجر والروح؟

قال الأستاذ لطفي:

- أذكر.. أذكر.. وبصراحة، فقد كنت أفكر بالمقارنة بين تمثالك وبين النساء، ولم أفكر بالمقارنة بينك وبين التمثال!

وبدا الأستاذ لطفي مستغرقاً في التفكير، لكنني قلت:

- المهم يا أستاذ لطفي، هذه المطاردة.. عيناها.. عيناها.. أكاد أصاب بالجنون.. لم أعد أحتمل..

قال:

- هذا ما كنت أفكّر فيه.. وسوف أدلّك على طريقة تساعدك في إتمام العمل..

لم أقل شيئاً، بانتظار ما سيقول، ثم أضاف:

- هل تعرف كيف تقوم الشرطة بإخفاء شخصية المجرم، عندما يكون أمام الكاميرات؟

قلت:

- أعرف..

قال:

- اعصبْ عينيها بخرقة سوداء، وجرّب قبل أن ترتكب جريمة.

ونجحت التجربة، وأكملت العمل، ولم أجرؤ على نزع الخرقة عن عينيها.

— ٤ —

كانت واقفة بين أشجار الحديقة، كبيرةً مثل عملاق تمتدّ عند قدميه الطحالب. امتدادات جسدها مسحوبة بانسياب قوي، عظم الفخذ طويل مكتنزٌ باللحم والجلد الأملس، وبروز الصدر يليق بامرأة ليس كمثلها بين نساء الأرض. أما أنا، فلم أكن راغباً في الابتعاد عنها، أو مبارحة المكان. والأكثر من هذا، أنني حين أتأمّل شموخ المرأة، وارتفاع رأسها، ومن ورائها خلفية السماء الزرقاء، لا أصدّق أن رجلاً مثلي يمكن أن يبدع عملاً عظيماً كهذا.

قال الأستاذ لطفي الإبراهيمي من وراء النافذة:

- مهما دفعوا لك، لا تفكّر بالبيع!

قلت له:

- هذا غير وارد، رغم حاجتي التي تعرفها.

قال:

- دعها هنا واقفة بسلام، فقد دخلت هذه المرأة إلى قلبي.

وشعرت بغضب من تصريحه هذا، وشعرت أنه يحصد بكل سهولة إبداعاً دمّرني واستنزف طاقتي وأخذ مني حشاشة الروح.

أضاف الأستاذ لطفي:

- وهل دخلت إلى قلبك أنت أيضاً؟

قلت له بحدّة:

- لا أسمح لأحد بمشاركتي في حبّها. لقد صنعتها لي، لا للمتفرّجين.

قال:

- أنا لست متفرّجاً، وأنت تعرف أنّني تابعتها يومياً، منذ أن جاء بها العمال صخرةً صماء، إلى أن صارت امرأة تفصح عن الأبّهة والوجاهة والنبل والرقّة.

قلت:

- لو كانت هناك وسيلة لحمايتها من عيون الآخرين، لما توانيت عن استخدامها. وعليك أن تتذكر دائماً، أنني أنا الذي أبدع هذا الصنع!

قال:

- سأتذكر ذلك دائماً، لكنّك لا تقدر على منع قلبي عن الخفقان.

وضحكت بمرارة، لا أشك في قدرة الأستاذ لطفي على فهمها، ونظرت إلى أعلى التمثال وأنا أقول:

- مشكلتي الآن هي مع هذه الخرقة السّوداء التي لا أملك الشجاعة الكافية لإزالتها.

- هل ترغب في المساعدة؟

صحت قائلاً:

- لا.. لا.. سأفعل ذلك بنفسي!

أصابتني قشعريرة في كل أنحاء جسمي، ودق قلبي بالرّهبة والجلال، ونزعت الخرقة، لأفاجأ بعينيها تتّجهان صوب النافذة.

— ٥ —

في ساعة مبكرة من صباح اليوم التالي، خرجت إلى الحديقة، فلم أجد أثراً للمرأة. وعندما نظرت إلى النافذة، وجدتها إلى جوار الأستاذ لطفي الإبراهيمي، ينظران نحوي ويبتسمان.

عمّان

آخِرُ خطابات الملك المخلوع!
أو خطبة الوداع

طراد الكبيسي

إلى/ سماح سهيل إدريس(*)

ـ ١ ـ

أيها الفتى البهيّ، الباهرُ الألمعيّ،
لِمَ أبكيْتَنا ذاكَ المساء
لِمَ فتَّحْتَ جروحاً نداريها في الخفاء!
أوردةٌ هذه الكيمياء،
يصبُغها الليلُ بالأصفر والأحمر وزرقةِ الأطلسيّ
وآخر حسراتِ الملكِ الأندلسيّ!
أصخرةٌ هذه التوتياء،
يركزُها الفتى العربيّ،
تنزُّ دماً وماء،
ليعلم مَنْ بمصرَ، ومَن بالعراقِ، ومَن بالشَامِ
ومَنْ بالمغربِ العربيّ
أَنّا دَخْلنا فحمةَ الليلِ، في عصرِ الهمجيّ
وهذي عِرْشُنا،
عليها قلائدُ،
من فُضول الأجنبيّ!

ـ ٢ ـ

كيف لي أنْ أحفظَ لحظةَ الأبد،
كيف لي أنْ أدخُلَ المتاهةَ دون أن يصدَّني أحد،
كيف لي أنْ أقبضَ الصرخةَ قبل أنْ تنطلقَ،
كيف لي أنْ أضمنَ ألاّ يَمْحُوَ الموتُ هذي القصيده!

ـ ٣ ـ

أشعرُ أني بحاجةٍ إلى قلب غير قلبي،
أشعر أني بحاجةٍ إلى يدٍ تَقدِرُ أنْ تلمسك،
أشعر أني بحاجة إلى وقتٍ غير مقطوع،
أشعر أني بحاجة إلى صوتٍ غير مبتلّ،
أشعر أني بحاجة إلى سلام غير أرضي،
وإلى أرضٍ بلا جدران وبوَّابات!
بهذه وَحْدَها أستطيعُ أن أحفَظ حُبّك
بهذه وَحْدَها أستطيع أن ألمسك
بهذه وحْدَها أستطيعُ أن أقبض على لحظةِ الأبد
بهذه وَحْدَها أستطيعُ أن أُنبِئَ بالفجيعه
بهذه وَحْدَها أستطيع أن أقول ما يحمل القَلب!

ـ ٤ ـ

وأنا أنظرُ في الأوديسة
أرى حروباً وبحوراً وظلمات
وأسمعُ وَقْعَ خَيْلِ الغُزاة
أسألُ ابن خلدون:
ماذا نفعل يا عبد الرحمن؟
كيف نحمي فاس، والقاهرة، وبغداد، وأبواب الشام؟
كيف نحمي مزارعَ تقضُمها الصحراء،
ومياهاً يسرقها الأعداء،
كيف نقبض على عمر يتسرَّب مثل الماء؟
كيف نجني رؤوساً أيْنعَتْ وحان قطافُها؟
وأنا أنظرُ في (خريف البطريرك)..
تقتربُ الطائراتُ..
يشتدُّ القصفُ،
تنطفئُ الدنيا..
وتعُمُّ الظلمات!

ـ ٥ ـ

في العام ١٤٩٢ خرج الأندلسيّون من الأندلس
في العام ١٩٩٢ خرج الفلسطينيون من فلسطين
في أيِّ عامٍ سيخرج العرب من ديار العرب!؟

بغداد

(*) أرسل الشاعر العراقي قصيدته هذه بعد ان قرأ افتتاحية عدد **الآداب** المخصّص للأدب العراقي الحديث (١١/١٢، ١٩٩٤).

الراكب والمركوب

مؤنس الرزّاز

الضرير:

ـ صوتك يأتي من مكان مرتفع. هل تقف على قمّة صخرة؟

الراكب:

ـ الحقيقة يا أخي الكريم أنني أركب شيئاً ما.

الضرير:

ـ أتقصد أنك تعتلي شيئاً لا تعرف هويّته؟

الراكب:

ـ بالضبط.

الضرير:

ـ هل أنت ضرير مثلي؟

الراكب:

ـ لا لماذا؟

الضرير:

وتسألني لماذا؟ كيف تجهل ما تركب؟

الراكب:

ـ أعتقد أنه آلة. لا... ربّما كان حيواناً. لا.. لست متأكداً. لعلّه سلعة. نعم. سوف أعتمد كلمة «سلعة» في وصفه. السلعة تشمل كل الكائنات.

الضرير:

ـ إذا لم تكن ضريراً، فانظر إلى كتفيّ وقلْ لي ما الذي يركبني!

الراكب:

لا أرى كتفيك. لا أراك. صوتك يأتي من تحتي. ولكن لا يوجد غيرنا في هذه القفار. لعلها الهموم.

الضرير:

ـ الهموم؟

الراكب:

ـ نعم. الهموم تركب الإنسان.

الضرير:

ـ ربما. بالمناسبة همومي ثقيلة جداً.

الراكب:

ـ أترى؟ لا بدّ أنها الهموم.

الضرير:

ـ لست على يقين من ماهية ما يركبني.

الراكب:

ـ وأنا لست على يقين من ماهية ما أركب... يقولون إن العنيد يركب رأسه.

الضرير:

ـ أنا لست عنيداً. كما أنني لا أركب رأسي. الحق أنني لا أركب شيئاً. شيءٌ ما هو الذي يركبني.

الراكب:

- هل تشعر بالراحة هناك، أقصد تحت؟

الضرير:

- الراحة؟ كيف يشعر المركوب الذي يجهل طبيعة حمله بالراحة؟

الراكب:

- هل أنت يائس من معرفة هوية مَنْ يركبك... بلا قافية؟

الضرير:

- ثمة حلّ وحيد: أن تترجل أنت عن الشيء الذي تركبه، وتدنو من مستواي، وتعاين المجهول الذي يركبني.

الراكب:

- لكنني مرتاح فوق «الشيء» الذي أركبه. صحيح أنني أجهل طبيعته، لكنني أركب شيئاً مريحاً على كل حال. وأخشى إنْ ترجّلتُ أن يركبه شخص آخر، أو إنْ يهرب فأفتقر إلى شيء أركبه. ثم ماذا لو ترجلت ودنوت منك، واكتشفت أن الذي يركبك غير منظور، كالهموم مثلاً، أو الخواطر السوداء والكوابيس المزعجة؟ ألن يصبح ترجلي عبثاً لا طائل منه؟

الضرير:

- أين أنت بالتحديد؟

الراكب:

- فوق الشيء.. السلعة.. الآلة.

الضرير:

- هل ثمة احتمال أن يكون هذا الشيء الذي تركبه حيواناً؟

الراكب:

- كل الاحتمالات واردة. انظر إلى السماء. الغيوم تنعقد. أراهن أن السماء ستمطر.

الضرير:

- وهل هناك احتمال أن يكون هذا الشيء الذي تركبه إنساناً؟

الراكب:

- وهل سمعت عن إنسان يُرْكَب ... (بغتة يهطل مطر غزير فلا تكتمل الجملة).

الضرير:

- المطر. معك مظلة؟

الراكب:

- توقعتُ المطر.

الضرير:

- معك مظلة؟ المطر يزعجني.

الراكب:

- معي مظلة واحدة فقط.

الضرير:

- ألا تملك مظلة أخرى لي؟ لقد بلّل المطرُ رأسي وملابسي.

الراكب:

- لا. أملك مظلة واحدة. سأفردها فوق رأسي.

الضرير:

- وماذا عن الشيء الذي تركبه؟

الراكب:

- هذه مشكلته.

(الراكب يفتح مظلته ويرفعها فوق رأسه).

الضرير:

- ما هذا؟ هل انقطع المطر؟

الراكب:

- لا. إنني أراه ينهمر بغزارة.

الضرير:

- مستحيل. لا أشعر بأي قطرة تهطل على رأسي أو تبلّل ملابسي، كأنما انقطع المطرُ بغتة.

الراكب:

- غريب. أنا انقطع المطر عني بسبب مظلتي التي تحميني وتُظلِّل الشيءَ الذي أركبه، فما الذي يحميك أنت؟

الضرير:

- لعل الهموم أو الكوابيس أو الخواطر أو الشيء الذي يركبني، رفع مظلّة فوق رأسه، فحماني بغير قصد من المطر.

الراكب:

- كل شيء جائز.

الضرير:

- إنه عالم غريب لامعقول حقاً!

عمّان

مشهد خلفي لما حدث

(١ حزيران ١٩٩٤)

عندما كان محمود درويش يقرأ كلمته التي ودع فيها باسم الفلسطينيين أرض تونس وأهلها في مفتتح سهرة دُعي إلى إحيائها بالمسرح البلدي برفقة سميح القاسم، طفرتْ منه دمعة رحَّبَ بها الجمهورُ طويلاً...

كنتُ آنذاك وراء الستار أرقب آلة التسجيل التي غامرتُ بوضعها فوق المنصة مباشرة بعد لحظات من انطلاق الحفل...

ولذا.. أزعم أني رأيت المشهد الخلفي لما حدث...)

نتوّج هذا الوداعَ بنرجستين
ندافعُ عنْ حق سنبلةٍ في شعاعٍ من الحلمِ
عن حق أغنيةِ الروحِ في الشفتين
نودّ ع...
هل كنتما تدريانِ بأنَّ المسافةَ أضيقُ من دمعةٍ
هل تأملتما جيّداً مشهدَ الأرضِ في آخرِ الحلْم الأمَريكيّ
هل كنتما وطناً يتوزعُ بينَ نشيديْن
أم كانت الكلماتُ اعتذاراً
وكان الزمانُ الأخيرُ غُبَارا؟...
نودّ ع...
حين نمدّ اليدين
وتطلقُ أم الشهيدِ الزغاريدَ في شاشةِ التلِفْزيُون.
مِنْ حَق كُل اليَتَامَى الذِينَ يَرَوْنَ عَلَى شَاشَةِ الحُلْمِ
أبَاءهم عائدين من الموتِ أن يَسْألوا:
ـ هل نصافح أعداءنا نحن أيضاً ونمضي سوياً إلى المدرسة؟
ـ هل نغادرُ هذا الهديلَ الذي تركته الحماماتُ
فوقَ سطوحِ مَعَاركِنا
ونعودُ لجغرافِيا الزمنِ العربي الجديدِ
حفاةً...
عراةً...
بِلاَ أسئِلة...؟

نودّ ع...
بيروتُ
بغدادُ
باريسُ
تونسُ

أسماءُ تغريبةِ الدَّم عن جُرْحِهِ الأوّلِ
مَرَايَا لِتَهْذْيبِ آرَائِهِمْ فِي مَعَارِكِ طُلاَّبِنَا
(تتصادم فيها القذائف والأيديولوجِيَا)
سماءٌ
مقاهٍ
شوارعُ
تَكْفِي لإقْنَاعِ عصفورةٍ من فِلَسطِينَ
أنَّ الشَّتاتَ شَتَاتٌ
وأن الطريقَ إلى القدْسِ يبدأُ مِنْ ثَلْجِ أُوسْلُو...

نودّ ع...
هذا حزيرانُ
يأتي كَعَادَتِهِ مثخناً بالنُّبُوءَاتِ
ما أروعَ الشُّعَراءْ
حِينَ يَرْتَجِلُونَ المَرَاثِيَ في دَمْعَةٍ
آهِ قرطبةٌ
لم نعدْ مِثْلَما ينبغِي أنْ نَكُونْ
كَيْ نُغَنّي...

تونس

وخاصّة للمبادئ والقيم القوميّة والإنسانيّة الّتي كافحوا من أجلها. وقد ارتبط الحدثان في جملة من الوقائع والتداخلات والتطوّرات، حتّى ليمكن القول إنّ هذا الأخير (الاتّفاق) جاء نتيجة للأوّل (الحرب) ومكمّلاً له؛ وليس صدفة أن يكون المنتصر في الحرب هو الّذي يفرض شروط الاستسلام ويرعى إجراءاته ويضمن الانصياع لمقتضياته. ولم يكن هذان الحدثان مفاجأة غير متوقّعة، في ظلّ تطوّرات عالميّة عرفت منذ نهاية الثّمانينات انعطافات حادّة تمثّلت بشكل رئيس بانهيار الأنظمة الشّيوعيّة في الاتّحاد السّوفياتي وأوروبّا الشّرقيّة، وتضعضع اقتصاد هذه البلدان وتفكّكها، مع ما أدّى إليه ذلك كلّه من تفرّد الولايات المتّحدة الأميركية في التفوّق الاستراتيجي العسكري والزّعامة المهيمنة على العالم والقدرة على فرض ما يتلاءم مع مصالحها الاقتصاديّة والسّياسيّة دون عائق يذكر، وخاصّة من انتعاش متجدّد لليبراليّة رأسماليّة عاجزة عن إخفاء اصطناع الدّولة وأجهزتها لخدمة الاحتكارات الكبرى في عمليات النّهب والاستغلال والإبآس الاجتماعي الّتي تمارسها، بدءاً من الحماية الجمركيّة حتّى الاتّفاقات التجاريّة والالتزامات الإنشائيّة وصفقات التسلّح وصولاً إلى قوانين العمل والضمان والضّرائب والخدمات العامّة، في الوقت الّذي تعمّ فيه مبادئ اقتصاد السّوق وقيم الاستلاب السّلعي والرّبحيّة والاستهلاك.

ضمن هذه التطوّرات يتدعم اتّجاه غالب في مراكز السّيطرة الرّأسماليّة ينوط بالمثقّفين عامة دور الموظّف والمستخدم العامل في أجهزة الدّولة أو مؤسّسات الأبحاث والدّراسات الخاصّة الملتحقة بكبريات الشركات الماليّة والاقتصاديّة، أو دور التّابع المروّج للسياسات المقرّة والمتّبعة من قبل الحكومات لصالح هذه الشركات، أو دور التّقني البارع في أحد مجالات الاختصاص المختلفة. على أنّ أي دور معارض لهذه السّياسات يتوخّى نقدها وفضح منطقها وبيان سيرورتها يجد نفسه مطوّقاً بالتّهميش والعزل والتّجاهل في ظلّ هيمنة ساحقة للشّركات الاحتكاريّة الكبرى على وسائل الإعلام المختلفة، خاصّة على التلفزيون والصّحافة، التي تتجاوز في كلفتها التّقنية والماليّة - عدا الإمكانات البشريّة والشّروط القانونيّة - القدرات المحدودة لمثقّفين أفراد أو تجمّعات ثقافيّة مستقلّة. إذا كان هذا هو وضع المثقّفين إجمالاً في المراكز المذكورة، فإنّ وضعهم في الأطراف التّابعة والبلدان العربيّة منها، أكثر سوءاً وبؤساً. إذ يضاف إلى المعطيات العامّة الّتي تحكم أوضاع أولئك، معطيات خاصّة تفرضها الأنظمة السّياسيّة والاجتماعيّة التي يعيشون ويعملون في ظلّها... بدءاً من الافتقار إلى مصادر المعلومات والمعارف الحديثة، وصولاً إلى القمع الّذي يتعرّض له المعارضون في نشر إنتاجهم وتسويقه نظراً للعدد المحدود من الصحف والمجلاّت والدُّور الّتي تتولّى مثل هذه المهمّة، مروراً بالرقابة المتشدّدة في العديد من الدّول العربيّة حيث يتمّ إلى جانب مصادرات الكتب الحديثة النّشر منع تداول عدد من كتب التّراث، وبالدّور الطّليعي أو الرّديف الّذي تمارسه هيئات وقوى دينيّة متزمّتة تفتي بالمنع حيناً أو بالملاحقة الجزائية حيناً آخر وبالقتل حيناً ثالثاً، وتجد في معظم الأحيان تواطؤاً من قبل أجهزة الدّولة، وقد تتّجه كما هو الحال في الجزائر اليوم إلى تطبيق قوانينها الظلاميّة مباشرة عن طريق أجهزتها العسكريّة الموازية لأجهزة الدّولة بالتصفية والاغتيال.

تشكّل هذه العوامل الإطار الذي يجد المثقّف العربي نفسه فيه حين ينهض لمواجهة اجتياح القوى الإمبرياليّة (الأميركية والحليفة لها) لبلاده والانهيار الّذي تدفعها إليه القوى المتواطئة معها والتّابعة لها والخادمة لمصالحها، أو للتّصدي لأنظمة الاستغلال والاستبداد والقمع، صنيعة تلك القوى الإمبرياليّة أو حليفتها وما يرتبط بها أو ينشأ عنها من مؤسّسات أو تيّارات إرهابيّة أصوليّة رجعيّة كانت أو فاشية مستحدثة، أو للتعبير الأصيل والمبتكر عن الرّغبات الإنسانيّة الأكثر عمقاً والتّجارب البشريّة الأكثر حميمية والحاجات الاجتماعيّة الأكثر إلحاحاً. لذلك لا يمكنه إلّا أن ينظر بكثير من الرّضى لتلك الفسحة من الحريّة الّتي تتيحها مجلّة **الآداب** ومثيلاتها على صفحاتها لمعالجة بعض القضايا الملحّة والحاسمة تاريخياً الّتي يعيشها الشّعب العربي ومثقّفوه.

* * *

إذاً كان الحدث الأوّل من الحدثين المشار إليهما أعلاه (حرب الخليج الثانية) لم يحظ من قبل المجلّة باهتمام يذكر(**)، فإنّ الحدث الثّاني (اتّفاق غزّة - أريحا أولاً) نال على العكس تماماً قسطاً وافراً من العناية والمتابعة، فلم يَخْلُ عدد منها منذ التّوقيع الرّسمي على الاتّفاق في واشنطن في ١٣/٩/١٩٩٣ حتّى اليوم من تعرّض له ونقاش بصدده

(**) تعليق هيئة تحرير «الآداب»: لم تُفرد «الآداب» عدداً خاصّاً بمجزرة الخليج الثانية، لكنّها خصّصت عدداً ممتازاً لأدباء العراق في الحصار (وهو العدد الأخير من السنة الماضية وقد صدر بعد كتابة الزميل سامي لمقالته). كما لم يخلُ عددٌ ولا افتتاحية من شجبٍ قاسٍ للقمع الأمريكي والتّهاون العربي ونزعة المغامرة والإرهاب لدى النظام العراقي (راجع افتتاحيات أعداد «الآداب» التالية على وجه التخصيص: ٤ ــ ٥/ ١٩٩٢، ١٩٩٢/٦، ١٩٩٣/١، ٥/ ١٩٩٣، ٨ ــ ١٩٩٤/٩، ١١ ــ ١٩٩٤/١٢، فضلاً عن مراجعة كتاب حرب الخليج لحليم بركات ١٩٩٣/٢، ومقدّمة لملفّ نعوم تشومسكي ٦/ ١٩٩٣، وكلّها بقلم مدير التحرير أو صاحب المجلّة، علاوة على مقاطع كثيرة تعبّر عن آراء مماثلة بقلم الدكاترة فيصل درّاج وجمال الدين الخضّور وسامي سويدان نفسه! وبسبب موقف «الآداب» هذا، نالت عقاباً «يُذكر» من أنظمة الخليج ومازال!

أو بشأن المضاعفات الناتجة عنه[١]. ومن الملاحظ أن تناولها له قد تمحور في الأعداد الثلاثة (٦ ـ ١٠) حول مسألة «التّطبيع الثّقافي» مع العدو الإسرائيلي انطلاقاً من بيان الاحتجاج الذي وجهه الأمين العام للاتّحاد العام للأدباء والكتّاب العرب فخري قعوار إلى لجنة الشّعر في مهرجان جرش الثّقافي لدعوتها الشّاعر أدونيس إلى حضور المهرجان والمشاركة فيه، ومطالبته إيّاها بسحب هذه الدّعوة بحجّة إدلاء أدونيس بتصريحات لصحيفة **يديعوت أحرونوت** الإسرائيليّة، وكتابته في جريدة **القدس** (لندن) مقالاً يأخذ فيه على الولايات المتّحدة الأميركية تلكؤها في شنّ حربها على العراق، ومشاركته في غرناطة في لقاء ضمّ كتّاباً إسرائيليّين وهو ما يتنافى وتوَجُّهَ الأدباء والكتّاب العرب نحو مقاومة التّطبيع مع العدوّ الإسرائيلي.

أثار هذا الموقف ردود فعل مؤيّدة ومعارضة تناولتها الصّحف والمجلاّت العربيّة في حينه. وجاءت أعداد **الآداب** المذكورة لِتُثْبِت في الأوّل منها تقريراً نقدياً لمحمّد سعيد مضية يستعرض فيه مواقف الأطراف المختلفة من هذه المسألة كما قدمتها صحافة عمّان (الأردن) الثقافية، وإلى جانب التّقرير بيان ردّ أدونيس على رسالة فخري قعوار إلى «لجنة جرش» مشفوعاً بنصّ الكلمة التي ألقاها في «غرناطة»[٢]؛ وفي الثّاني مقالاً للدكتور جمال الدّين الخضور ينتقد فيه كلمة أدونيس في غرناطة شاملاً في نقده مجموعة من الكتّاب العرب (مثل أميل حبيبي وفتحي غانم وسعد الدّين إبراهيم وعلي سالم...) الّذين يعتبرهم سائرين في خطّ الشّاعر ذاته[٣]؛ ولتأتي في الثالث مجدّداً بـ «توضيح» لأدونيس يدافع فيه عن وجهة نظره ومواقفه ويعرض رؤيته الخاصّة لجملة من المسائل التي تداولها السّجال بشأنه[٤].

---

(١) راجع الأعداد التّسعة الّتي صدرت من **الآداب** منذ أيلول ـ تشرين الأوّل ١٩٩٣ حتّى تشرين الأوّل ١٩٩٤، ومنها عدد خاصّ بالاتّفاق المذكور (أيلول ـ تشرين الأوّل ١٩٩٣) وعدد يتضمّن ملفّاً خاصّاً عنه (تشرين الأوّل ١٩٩٣) ومقالات عدّة في جميع الأعداد اللاّحقة دون استثناء تعالج بشكل خاصّ الأبعاد الثّقافية المتّصلة به والمواقف المختلفة بشأنها.

(٢) **الآداب** السّنة ٤٢، العدد ٦ و ٧: حزيران وتّموز ١٩٩٤، ص ١٠٨ ـ ١١٠. ومن الجدير بالملاحظة هنا أنّ **الآداب** تعامل أدونيس معاملة متميّزة ـ أَلأنّ «دار الآداب» هي الّتي تتولّى نشر أعماله؟ ـ ففي حين تنشر بيان ردّه على فخري قعوار لا تنشر بيان هذا الأخير أو رسالته موضوع الردّ! لعلّ تبرير ذلك بما ورد في تقرير محمّد سعيد مضية من تلخيص لهذه الرّسالة غير مقنع، لا لأنّ التّقرير المذكور لخّص كذلك بيان أدونيس، وإنّما أيضاً لما يحتمل أن يكون قد ورد فيه من خطأ على الأقلّ بالنّسبة لما يذكر فيه من مطالبة قعوار بمنع أدونيس من دخول الأردن، وهذا ما ينفي قعوار حصوله («فخري قعوار الأمين الهادئ الملتزم: المثقّف العربي أريده الأخير الّذي يطابع» **النّهار** بيروت ١٩٩٤/٤/١٩) وللتحقّق أخيراً من دقّة الاستشهاد الوارد في بيان أدونيس عمّا ذكر فيه من «لقاء مع كتّاب إسرائيليين» نظراً للالتباس الّذي يثيره التّعبير ولاختلافه عن اقتباس آخر أكثر وضوحاً يشير إلى «لقاء ضمّ كتّاباً إسرائيليين» (علي حرب: «أولى باتّحادات الكتّاب مراجعة المواقف والنّقد» **النّهار** بيروت، ١٩٩٤/٣/٣١). من المؤسف كذلك ألاّ تنشر **الآداب** تعليقاً على كلمة أدونيس بيانَ «اللّجنة التحضيريّة لمناهضة الغزو الثّقافي الصهيوني في لبنان» عن لقاء غرناطة بين عدد من المثقّفين العرب والصهاينة (نشر في **السّفير** بيروت ١٩٩٤/١/٥ تحت عنوان «استنكار لقاء مثقّفين عرب مع صهاينة»، وفي كتيّب صادر عن اللّجنة التحضيريّة للمؤتمر الدّائم لمناهضة الغزو الثّقافي الصهيوني في لبنان ص ١٤ ـ ١٥)!

(٣) **الآداب** السّنة ٤٢، العدد ٨ و٩: آب وأيلول ١٩٩٤: «مجزرة الثّقافة من الإله «سين» وحتّى إله غرناطة» ص ١٤ ـ ٢٣.

(٤) **الآداب** السّنة ٤٢، العدد ١٠: تشرين الأوّل ١٩٩٤: «حول قضايانا الرّاهنة» ص ٣ ـ ٥. أغتنم الفرصة هنا لأشير إلى أنّ هيئة تحرير **الآداب** تتعامل أحياناً مع المقالات الّتي تنشرها بمزاجية ذات دلالة لا تخفى على تحيّزها؛ فقد أسقطتْ من مقالي المنشور في هذا العدد تحت عنوان «شعرية الالتباس/ مقاربة لأعمال إلياس خوري الرّوائيّة» هامشاً متعلّقاً بيمنى العيد، وأضافت من قبلها وبدون إشارة لذلك هامشاً (رقم ١ ص ٢١) متعلّقاً بأدونيس ومحمّد سعيد مضية!

تعليق «الآداب» على هذا الهامش والهامش رقم٢: كان الأستاذ فخري قعوار قد وعدنا بإرسال وثائق بخصوص موضوع لقاء أدونيس بالصهاينة، وبخصوص المقابلة التي يقول خصومه إنّه أجراها مع صحيفة «يديعوت أحرنوت». لكنّ شيئاً من ذلك لم يصلنا ـــ كما لاحظ سويدان نفسه في هامش رقم ٧ ـــ ولا نزال نؤمّل أن يصلنا ذلك يوماً ما. ثم إنّ «الآداب» تفضّل أن تنشر ما يردها مباشرة، لكنّها تنشر ـــ في الغالب ـــ موضوعَ الخلاف حتى لو ورد على صفحات دوريّات أخرى تعميماً للفائدة ووضعاً للمقالة الناقدة في سياقها النقدي ليتسنّى للقارئ اتخاذ الموقف المناسب. ولا حاجة «للآداب» أن تشير إلى موقفها الواضح الرافض للتطبيع، وهي ليست بحاجة إلى الاستعانة ببيانات لجهات أخرى... ثم إنّ نشر أعمال أدونيس في «دار الآداب» لا علاقة له بـ«معاملة [المجلة] المتميّزة له» إنْ كانت مثل هذه العلاقة المتوهَّمة موجودة حقاً. فالدار نشرت «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، ودانت ـــ في الوقت نفسه ـــ موقفه من المثقفين الإسرائيليين (راجع «الآداب»، عدد ١١ ـــ ١٢/ ١٩٩٤، ص ٣). وقد يأتي ردّ المجلّة على بعض المواقف بطريقة غير مباشرة، وخالية من التهجّم الشخصي، دون أن يَفقد هذا الردّ شيئاً من صداميته ووضوحه (كما لاحظ كلّ من صبري حافظ، وعمر محمد الحاج، في هذا العدد في إطار تعليقهما على مقالة صاحب المجلة الواردة في العدد العاشر من السنة الماضية). إنّ «الآداب» تحرص، إذْ تؤكّد خطها المقاوم للتطبيع، على فسح المجال أمام المثقفين الآخرين (ولا سيّما حين يكونون في حجم الشاعر أدونيس) للإدلاء بدلوهم، إيماناً منها بحريّة التعبير وبأنّ عرض كلّ وجهات النظر هو أفضل طريق لمعرفة «الحقيقة». وأما إسقاط الهامش المتعلّق بيمنى العيد في مقالة د. سويدان، فلأنّ فيه شططاً وأذىً مفتعلاً؛ فقد اتهمها بأنّها تُسقط الفارق بين الوطني والعميل(!). وأما إضافة هامش متعلّق بأدونيس ومضيّة، فهي من حقّ (بل واجب) هيئة تحرير أيّة مجلة، تنويراً للقارئ وإعانةً له على العودة إلى مقالات تتعرّض لموضوع مماثل. وخطؤنا الوحيد أن كلمة («الآداب») سقطتْ سهواً مِن الهامش «المضاف».

تكتسب آراء أدونيس، من كونه واحداً من أكبر الشّعراء العرب المعاصرين، أهميّة تتعدّى قيمتها الفكريّة الذاتية. فهي تحظى لدى العديد من المعجبين بشعره والمقدرين لإبداعه بالاهتمام والاستعداد المسبق لقبولها والأخذ بها، وهو ما لا تجده لو كانت صادرة عن شاعر أو أديب أقلّ شأناً أو مثقف ليست له شهرته. ويجري تلقّيها عادة من

أدونيس عينة من المثقفين الذين يمثلون ـ بغضّ النّظر عن ادعاءاتهم ـ وجهة نظر السلطات القائمة!

هؤلاء المعجبين باعتبارها جزءاً من مسيرة كتابية جديدة تتميّز برؤية نقدية حادّة للأنظمة السّياسية والاجتماعيّة العربيّة وبإعادة نظر جذرية في المقدّمات والقواعد الفكريّة الّتي تستند إليها. لذلك تعرف هذه الآراء وقعاً مميّزاً وصدى بعيداً لدى قرّائه ومتابعيه، وهذا يجعل تفحُّصها ومساءلتها ونقاشها أمراً يزيد من ضرورته وإلحاحه ارتباطها بجملة من القضايا المطروحة على المثقّفين العرب اليوم وتستدعي العديد من المساجلات الجارية بشأنها. إنّما ينبغي التّنبيه قبل البدء بذلك إلى أن تناول هذه الآراء يتمّ حتّى في أشدّ مواقعه احتداماً في إطار من النّقد الحواري، وهو نقد لا يقصد أدونيس بشخصه بقدر ما يتوجّه إليه هنا كعيّنة من تيّار واسع من المثقّفين الّذين، بغضّ النّظر عن ادعاءاتهم، يمثّلون وجهة نظر السّلطات القائمة ويعبّرون عن مصالحها وارتباطاتها المعادية لمصالح شعوبها، وتطلعاتها الأصيلة إلى الحريّة السّياسيّة والعدل الاجتماعي والكرامة الإنسانية[٥]. إنّ نقدنا هذا هو نقد لا يطمح إلى غير المساهمة في بلورة القضايا المطروحة على المثقّفين العرب في هذه المرحلة، عبر تحديد الملتبس وتوضيح الغامض في المواقف والأفكار، علّه بذلك يتيح تقدّماً في معالجة المسائل المتداولة، وبالتالي تحسيناً في الأوضاع الثّقافية والاجتماعيّة العربيّة. وهو في النّهاية يعبّر عن وجهة نظر غير معصومة عن الخطأ، علّ خطأها في حال وقوعه ألاّ يكون جسيماً، وعلّ الحوار الّذي تتوخّاه أن يسهم في تداركه، فهي تجد في الحوار باب معرفة وطريق تطوير، فعلّ رهانها لا يخسر وظنّها لا يخيب.

المقاربة والمفارقة

لم يكن حضور أدونيس لقاء غرناطة ومن ثمّ الكلمة الّتي ألقاها فيه وحدهما موضع نقاش بينه وبين معارضيه؛ إذ إنّ المقال الّذي نشره بصدد «حرب الخليج الثانية» في جريدة **القدس** (لندن) وعنوانه «الصّلاة والسّيف أو الديمقراطيّة المتوحّشة»[٦] كان بدوره مدار سجال بين الطّرفين[٧]، ليحضر في هذا النّقاش والسّجال الحدثان الأبرزان اللّذان عرفتهما المنطقة العربيّة منذ أكثر من عقد، كما أشير

---

(٥) لا ينحصر هذا التيّار بأولئك الّذين حضروا مع أدونيس لقاء غرناطة من أمثال إميل حبيبي وبشارة عزمي [أو: عزمي بشارة؟ **الآداب**] والمتوكّل طه (فلسطين) ولطفي الخولي ومحمّد سيّد أحمد وبهجت النّادي وعادل رفعت (مصر) وعلي فرجاني (تونس) والطّاهر بن جلون (المغرب)... («استنكار لقاء مثقّفين عرب مع صهاينة» ذكر سابقاً) أو بأولئك الّذين يلتقون الإسرائيليين ويفاوضونهم في السرّ من أمثال محمود درويش الّذي التقى وزيرة التربية الإسرائيليّة شولاميت أولني في روما في ١٩٩٣/٧/١٣ («مذكّرات محمود عبّاس [أبو مازن]... طريق أوسلو (٦)»، **الحياة** لندن ١٩٩٤/٩/١٩، ص ٧) وكان عضواً في «لجنة متابعة مفاوضات واشنطن، ومطلعاً بشكل عام على مفاوضات أوسلو (...) وكان حريصاً في النهاية على متابعة أوسلو وما بعدها وكان يحضّ محمود عبّاس على المثابرة...» («مذكّرات محمود عبّاس [أبو مازن]... طريق أوسلو (١٤)» **الحياة** لندن ١٩٩٤/٩/٢٧، ص ٧) إنّما يضمّ بين صفوفه أيضاً أولئك الّذين دافعوا عن مثل هذا التوجّه أو أيّدوه أو حذوا حذوه أمثال نعيم تكلا وفتحي غانم وسعد الدّين إبراهيم وعلي سالم... (د. جمال الدّين الخضور: «مجزرة الثّقافة: من الإله «سين» وحتّى إله غرناطة» ذكر سابقاً، ص ١٤).

(٦) «وجهة نظر في حرب الخليج: الصّلاة والسّيف أو الديمقراطيّة المتوحّشة» **القدس العربي** (لندن) السّنة الثّانية، العدد ٥٧٣ ـ ١١ آذار ١٩٩١.

(٧) من المؤسف أن تتضمّن رسالة فخري قعوار إلى لجنة مهرجان جرش قراءة مغلوطة لهذا المقال الّذي ليس فيه «تحريض على غزو العراق» (محمّد سعيد مضية: «أدونيس وغرناطة وعمّان» **الآداب** حزيران ـ تمّوز ١٩٩٤، ص ١٠٨) ولا يعبّر أدونيس فيه عن ضيقه «بسبب تلكّؤ الولايات المتّحدة الأميركيّة في شنّ الحرب على العراق»... («بيان من الشّاعر أدونيس» **الآداب** حزيران ـ تمّوز ١٩٩٤، ص ١٠٨) كما يدّعي قعوار وكما كرّر ذلك لاحقاً حين صرّح أن أدونيس «كتب مقالاً يعادي الولايات المتّحدة الأميركيّة لأنّها لم تضرب العراق قبل الموعد المحدّد لضربه لأنّها راعية حقوق الإنسان في العالم» («فخري قعوار الأمين الهادئ الملتزم: المثقف العربي أريده الأخير الّذي يطابع» ذكر سابقاً). إنّ المقال خلافاً لذلك محاولة لفضح المنطق المتهافت للكتاب الغربيين ولتعرية حقيقة المواقف اللاّمبدئيّة لدولهم، إذ يدعون الدّفاع عن الدّيمقراطيّة في سعيهم لتمويه سياساتهم وتغطية أهدافهم، وهم لا يهتمّون بها ولا يعبأون بانتهاكاتها المأساوية مادام القائمون بهذه الانتهاكات يخدمون مصالحهم ويحقّقون مخطّطاتهم. ومن المحزن أن تحتوي الرّسالة المذكورة اتّهامات للشّاعر لا تستند إلى أي مستند أو وثيقة دامغة مقابل إنكاره لها، كما هو الأمر بالنّسبة لما ورد فيها من ادّعاء بأنّ أدونيس أدلى بتصريحات إلى الصحيفة الإسرائيليّة **يديعوت أحرونوت**؛ وبالرّغم من نفي الشّاعر القاطع لهذه الواقعة فإنّ بعض الأقلام لم تتورّع عن تأكيدها أنّ **يديعوت أحرونوت** قد نشرت مقابلة طويلة معه... (فاطمة سالم: «على هامش قضية أدونيس ـ جرش»... **اللّواء** (عمّان؟) ١٩٩٤/٤/٢٠). لكنّ هذا النّفي دفع بفخري قعوار إلى العودة إلى أرشيف الأمانة العامة للاتّحاد العام للأدباء والكتّاب العرب وتبيّن له أنّ التّصريح كان لصحيفة **معاريف** الإسرائيلية لا لـ **يديعوت أحرونوت**! وذهبت سدى محاولة د. سهيل إدريس للحصول على نسخة مصوّرة عن هذا التصريح أو على الأقلّ على تاريخ نشره بالرّغم من الاتّصالات المتكرّرة الّتي أجراها مع الأمانة العامّة المذكورة! قراءة مغلوطة من ناحية واتّهام بدون دليل من ناحية ثانية في معالجة «قضية خطيرة وكبيرة مثل لقاء غرناطة» (فخري قعوار: «الموقف من أدونيس الذي يشارك»... **النّهار** بيروت ١٩٩٤/٤/١٢) كافيان لإعطاء فكرة عن البؤس الذي=

إلى ذلك أعلاه. ولعلّ أوّل ما يلفت النّاظر في كلمتي أدونيس كيفية مقاربته لموضوعه، أو الزّاوية الّتي تنطلق منها البؤرة الّتي تصبّ فيها نظرته لهذا الموضوع. وقد لا تتضح دلالة هذه المقاربة إلاّ من خلال سياقها التّاريخي أو الحدثي، إذ إنّ هذا السياق هو الّذي يعطي للكلمة مغزاها الفعلي وقيمتها الحقيقية.

في ما يخصّ «مقال **القدس**» ينبغي أولاً التّذكير ببعض الوقائع المتّصلة بالحرب الّتي جاء نشر هذا المقال لتوضيح موقف أدونيس منها. فالمعروف أن القوّات الأميركية وحلفاءها بدأت حربها ضدّ العراق في ١٩٩١/١/١٧ بالقصف الجوّي لبغداد، وأنّ هذا القصف استمرّ في هيمنة تامّة على سماء الخليج حوالي أربعين يوماً كان يدمّر خلالها أهدافاً عسكرية واستراتيجية ومدنيّة عراقيّة في ما يشبه عملية إبادة جذريّة ومبرمجة لكلّ مراكز التقدّم ومعالمها في العراق؛ وأنّ الهجوم البرّي للقوّات المذكورة بدأ فجر ١٩٩١/٢/٢٥، ودخلت هذه القوّات الكويت في ١٩٩١/٢/٢٧، وأعلن الرّئيس الأميركي آنذاك جورج بوش في ١٩٩١/٢/٢٨ وقف العمليات العسكرية بعد قبول العراق الانصياع لجميع قرارات مجلس الأمن التي صدرت بشأنه بعد اجتياحه للكويت في ١٩٩٠/٨/٢. في خضمّ القصف الجوّي اليومي الاستثنائي الفظاعة للعراق يوجّه محرّر **القدس** في عددها الصّادر في ١٩٩١/٢/٨ رسالة إلى أدونيس يتساءل فيها: «أين هو ولماذا لم نسمع صوته والطّائرات الأمريكيّة تحصد الأخضر واليابس في العراق»؟[٨] فيأتيه جواب من أدونيس يأسف فيه لعدم اطلاعه على الرّسالة إلاّ في ١٩٩١/٣/٢ ويرسل معه «ربطاً النّص الّذي كتبته حول الحرب. نشر بالألمانية والسّويدية والفرنسيّة، ولا أزال أنتظر جريدة عربيّة تقدّمية تنشره ـ لعلّها **القدس**»...[٩] والنّص المشار إليه مؤرخ في باريس في ١٩٩١/٢/١٢، سارعت **القدس** إلى نشره بعد يومين من استلامه[١٠].

لكن الملاحظ أنّ «الموضوع الأساسي» للمقال ليس دكّ «الطّائرات الأمريكية» والحليفة لها «الأخضرَ واليابس في العراق» وإنّما إبداء «بعض الملاحظات العامّة حول بعض الآراء الّتي يفصح عنها الخطاب الغربي بشكل عام[١١]. وهي ملاحظات، بغضّ النّظر عن قيمتها أو صحّة منطقها وتماسك أطروحاتها وسلامة مفاهيمها، تشكّل في أوج الحرب التدميريّة الّتي كان العراق يتعرّض لها والّتي كتب النّص حولها، انحرافاً واضحاً ومزدوجاً عن القضية المطروحة ـ الحدث القائم إلى مسألة ثانوية فيه وضبابيّة إلى حدّ بعيد من ناحية، وإلى مساجلة بشأنها كان بالإمكان القيام بها قبل هذه الحرب بسنة أو عقد أو حتّى قرن كما يمكن استعادتها اليوم دون تغيير يذكر بأسسها.

تتمّ هذه المقاربة للحدث في خضمّ تطوّراته المأساوية عن مفارقة صارخة. فهي لا تطرح الأسئلة الأساسيّة الّتي يستدعيها حول تمكّن أعتى قوّة إمبريالية في العالم من إخضاع المؤسّسات الدّولية لمشيئتها وتدميرها المتواصل على مدى أربعين يوماً لمقوّمات عيش وحضارة شعب بمشاركة أو تواطؤ جميع دول العالم تقريباً، والعلاقة بين هذا التدمير الرّهيب والأهداف المعلنة للحرب، وبين التّعبئة الإعلامية المكثّفة والمنسّقة في أكبر عملية تدجيل إخباري أُخضع الرّأي العام العالمي لها والمصالح والغايات الحقيقيّة الّتي كانت هذه الحرب تشنّ من أجلها... بل إنّ منطلق المقاربة نفسه يزيدها مفارقة بقدر ما يعتمد على مسلمة لا تتعارض مع المقولات الدّعائية لـ «الخطاب الغربي»، بل يمكن القول إنّها تأتي هنا بتأثير هذه المقولات بالذّات، وإن كان المقال يبدأ بها ليبيّن ازدواجية هذا الخطاب. فأدونيس يبدأ ملاحظاته بالقول: «أن يكون صدّام حسين ديكتاتورياً لا يقيم وزناً للإنسان والحريّة، شأن كلّ ديكتاتور، واقع صحيح لا يمكن إنكاره...»[١٢] كأنّ ديكتاتورية صدام حسين هي الدّافع للحرب ضدّ العراق، وكأنّها خاصّة هي المبرّر لما كان يفعله طيران «التّحالف الأميركي» آنذاك من تخريب وتهديم للبنى التحتيّة الاقتصاديّة والاستراتيجيّة فيه وقتل الألوف من أبنائه. وإذا كان أدونيس يمضي من ذلك ليبيّن في سكوت «الخطاب الغربي» عن ديكتاتوريته قبل هذه

= تتردّى فيه بعض المؤسّسات الثقافية العربيّة، في الوقت الّذي تتحدّث فيه عن «صراع الأمّة مع العدو» («بيان من الشّاعر أدونيس» ذكر سابقاً، ص ١٠٨) وعن «الخندق الأخير» الّذي تريد أن تبقي المثقف العربي فيه («فخري قعوار الأمين الهادئ الملتزم»... سبق ذكره) كأنّها تخوض الحرب ضدّ العدو الصهيوني ثقافياً على النّمط ذاته الّذي كانت بعض الأنظمة العربيّة تخوضها ضدّه عسكرياً! وكأنّها لا تدرك أنّ حقيقة قضيّة أو عدالتها لا تكفي وحدها لانتصارها، وأن الوسائل المعتمدة لا تقل أهمية عن المبادئ الّتي تعمل بهديها، وأن الوسائل القاصرة أو الخاطئة لا تؤدّي إلى الخسارة والهزيمة وحسب، وإنّما تسيء كذلك إلى المبادئ والقضايا التي جاءت من أجل الدّفاع عنها والانتصار لها.

(٨) «وجهة نظر في حرب الخليج..» ذكر سابقاً.

(٩) المرجع السّابق. لا يحدّد أدونيس هنا أسماء الدّوريات الأجنبية الّتي نشرت مقاله، ولا أسماء الدّوريات العربيّة الّتي رفضت نشره كما يستنتج القارئ من قوله «لا أزال أنتظر...».

(١٠) المرجع نفسه.

(١١) م.ن.

(١٢) م.ن.

الحرب، كما عن سكوته عن حقوق أقليات كثيرة وحقوق الفلسطينيين... ازدواجيةَ هذا الخطاب، عدا عن جهله بالقضايا العربيّة وتبعيته للسياسة الأميركيّة، فإنه لا يطرح سؤالاً واحداً حول مفهوم الديكتاتوريّة نفسه وعمّا إذا كان يصدق فقط على صدام حسين دون بقيّة الحكّام العرب ملكيين كانوا أو عسكريين، وعمّا إذا كانت الأنظمة الإمبرياليّة في «الغرب» وعلى رأسها الولايات المتّحدة الأميركيّة «تقيم وزناً للإنسان والحريّة» وإذا كان العدوان النّاشط على العراق آنذاك من تجلياته؛ بل هو لا يسأل ما إذا كانت القوّات الأميركيّة الّتي أرسلها جورج بوش إلى السّعودية لحمايتها من عدوان محتمل مدعياً أنّها غير معنيّة بإخراج العراقيين من الكويت[١٣] والقوّات العربيّة الّتي قرّرت القمّة العربيّة المنعقدة في ١٩٩٠/٨/١٠ إرسالها إلى السّعودية للدفاع عنها، إذا كانت هذه القوّات جميعاً قد توجّهت إلى الخليج دفاعاً عن الدّيمقراطيّة وحقوق الإنسان فيه! وعمّا إذا كان هذا الدّفاع يقتضي تدمير العراق!.

ندوة غرناطة كانت تتويجاً لـ«إعلان المبادئ» بين م.ت.ف. و«إسرائيل»!

هذه المفارقة في مقاربة الموضوع قائمة أيضاً في «كلمة غرناطة» الّتي يجدر وضعها هي الأخرى في إطارها من الأحداث الممهّدة والمرافقة لها. إذ لم تكن دعوة منظمة اليونيسكو بعض المثقّفين العرب الإسرائيليين إلى ندوة أو مؤتمر عقد في غرناطة من ١ إلى ١٠/ ١٩٩٣/١٢ دعوة بريئة. فهي قد جاءت تحت عنوان «لننتقل من ثقافة الحرب إلى ثقافة السّلام»[١٤] أو للتأمل في «السّلام وما بعده»[١٥]، والمقصود بالسّلام المذكور اتّفاق «غزّة - أريحا أولاً» الّذي توصّل المفاوضون الفلسطينيون والإسرائيليون إلى إنجازه قبل ذلك بحوالي ثلاثة أشهر. ولم يكن اختيار التّاريخ بدون مغزى؛ ففي ١٩٩٣/٩/٩ وقّع رئيس منظّمة التّحرير الفلسطينيّة ياسر عرفات وثيقة اعتراف بإسرائيل، وفي ١٩٩٣/٩/١٠ وقع رئيس الحكومة الإسرائيلية إسحاق رابين وثيقة اعتراف بالمنظّمة المذكورة، تمهيداً لتوقيعهما الرّسمي على الاتّفاق الآنف الذّكر في ١٩٩٣/٩/١٣. فكانت النّدوة بمثابة ترويج وتدعيم لهذا الاتّفاق من قبل اليونيسكو الّتي حرصت على إقامة ندوة أخرى في ١٩٩٤/٩/١٣ في مقرّها بباريس تحت عنوان «التّسامح والتّسامح المرفوض» بمناسبة مرور سنة على التّوقيع المشار إليه[١٦]. وقد توصّل الطّرفان الفلسطيني والإسرائيلي إلى هذا الاتّفاق إثر مفاوضات سريّة أجرياها في أوسلو (النّروج) طَوال تسعة أشهر بموازاة المفاوضات العلنية العربيّة - الإسرائيليّة في واشنطن[١٧]، وهو ما جعل البعض يتّهم قيادة م.ت.ف. بالخسّة والنّفاق، بينما قدّم أنصارها هذا العمل باعتباره شطارة باهرة. ويمكن القول إنّ هذا الاتّفاق جاء تأكيداً على الوضع المتخلخل للمفاوضين العرب وعلى انعدام الثّقة بين وفودهم وعلى نزعة التفرّد الغالبة على القيادة الفلسطينيّة وعقلية العصابة (المافيا) الّتي تتحكّم فيها وأسلوب الصّفقات الّذي تمارسه في ظلّ انعدام أي رقابة على مبادراتها وتوجّهاتها، الأمر الذي أثار ردود فعل سلبيّة عدّة تمثّلت خاصّة في استقالات من اللّجنة التّنفيذيّة للمنظّمة أو مقاطعتها (محمود درويش وشفيق الحوت...) والعديد من المقالات لمثقّفين فلسطينيين بارزين (كأنيس صايغ وإدوار سعيد...) تدين تهافت قيادة المنظّمة وجهلها وتفريطها بحقوق الشعب الفلسطيني، وفي رفض العديد من المنظّمات والقوى السّياسيّة الفلسطينيّة الفاعلة والمؤثّرة له (كالجبهة الشّعبية والجبهة الشعبيّة الديمقراطيّة ومنظّمة حماس...). هكذا كان هذا الاتّفاق في أدنى اعتباراته موضع نزاع بين صفوف الفلسطينيين أنفسهم وبين أحزاب وقوى وأنظمة عربيّة مؤيّدة أو معارضة له. إلاّ أنّ أخطر ما مثّله هذا الاتّفاق أنّه جاء يكرّس تخلياً نهائياً من قبل م.ت.ف. عن النّضال والمناضلين داخل فلسطين وخارجها ضدّ العدوّ الصهيوني، وتوجّهاً حاسماً بعد الاعتراف به نحو التّعاون معه على حساب هؤلاء المناضلين وتضحياتهم. ففي الوقت الّذي كانت

---

(١٣) صحف ١٩٩٠/٨/٨.

(١٤) «استنكار لقاء مثقّفين عرب مع صهاينة» ذكر سابقاً.

(١٥) «بيان من الشّاعر أدونيس» ذكر سابقاً، ص ١٠٨.

(١٦) «في ندوة تعقد في مقر «يونيسكو» لمناسبة مرور سنة على اتّفاق أوسلو/ الباز: إسرائيل تتحدّث عن سورية سلباً وعليها أن تتعامل بعقل منفتح» (**الحياة** لندن ١٥/ ١٩٩٤/٩). وخلافاً لندوة غرناطة لم تثر ندوة باريس أي ردّ فعل سلبي! كما لم تذكر الصّحف أسماء المشاركين فيها. وتعذّرت معرفة ما إذا كانت «اللّجنة العربيّة لمقاومة التطبيع مع العدو الصهيوني» الملحقة بالاتّحاد العام للأدباء والكتّاب العرب، أو اللّجان القطرية لمقاومة التطبيع الثّقافي، في كلّ اتّحاد أو رابطة، قد تابعت الأمر واتّخذت موقفاً مناسباً بصدده. على أنّ بعض أعضاء «اللّجنة التحضيريّة للمؤتمر الدّائم لمناهضة الغزو الثّقافي الصهيوني في لبنان» لا يملك أي معلومات عنه. لقد أعلن فخري قعوار عن خشيته من أن يشكّل تغاضيه «عن قضية خطيرة وكبيرة مثل لقاء غرناطة» وعن دعوة أدونيس للمشاركة في مهرجان جرش، غطاءً لعمليات التطبيع السّياسي والاقتصادي، ويفتح الباب أمام شعراء أو أدباء ومفكرين عرب لمتابعة هذه اللّقاءات، ويفقد اللّجنة العربيّة واللّجان القطرية لمقاومة التّطبيع مبرّر إنشائها... («الموقف من أدونيس الّذي يشارك»... ذكر سابقاً). لعلّ اللّجان المذكورة اكتفت بهذا المبرّر ولم تعد تطرح على نفسها من ثمّ جدوى وجودها.

(١٧) «مذكّرات محمود عبّاس (أبو مازن)... طريق أوسلو (١٤)» **الحياة** (لندن) ١٩٩٤/٩/٢٧، ص٧.

تجري فيه المفاوضات السريّة كان الكيان الصهيوني يمارس أقسى أنواع القمع ضدّ الانتفاضة الشّعبية في فلسطين؛ ويقوم في ١٢/١٧/ ١٩٩٢ بإبعاد أكثر من ٤٠٠ فلسطيني من الأرض المحتلّة في خرق فاضح للقوانين الدّولية، وتحدّ صلف للشرعية الدّوليّة؛ ويجتاح في المرحلة الأخيرة لهذه المفاوضات في أشرس عمليات قصف جوّي استمرّت أسبوعاً (من ٧/٢٥ إلى ١٩٩٣/٧/٣١) خمسين بلدة في جنوب لبنان وبقاعه، مدمّراً بصورة كليّة حوالي ١٠ آلاف منزل وبصورة جزئيّة حوالي ٢٠ ألف منزل آخر محوّلاً حوالي نصف مليون شخص من سكّان هذه المنطقة إلى مهجّرين خارجها، سعياً لوقف عمليات المقاومة ضدّه في المناطق اللّبنانيّة الّتي يحتلّها بالرّغم من القرارات الدّوليّة القاضية بانسحابه منها (قرار مجلس الأمن رقم ٤٢٥ سنة ١٩٧٨) مدعوماً في ذلك بتأييد أميركي مطلق. ومن المصادفات العميقة الدّلالة أن يترافق توقيع الاتّفاق بأحرفه الأولى في أوسلو[١٨] مع قيام المقاومة اللّبنانية (حزب الله) بعمليتين عسكريتين ضدّ جيش الاحتلال الإسرائيلي في جنوب لبنان فتقتل تسعة من عناصره وتجرح خمسة آخرين (في ١٩٩٣/٨/١٩).

ومع ذلك لا يتردّد أدونيس في المضي إلى غرناطة للمشاركة في التّرويج لاتّفاق أوسلو بكلمة مبتكرة، فيسأل «إسرائيل» إن كانت ستعطي اليهودية بعداً ثقافياً متمازجاً ومتنوعاً مثل الزّواج المختلط والتّعليم المفتوح... إلخ! في ١٩٩٣/١٢/١٠ تاريخ إلقاء أدونيس كلمته كان أكثر من ٤٠٠ فلسطيني أخرجتهم «إسرائيل» من فلسطين لايزالون في «مرج الزّهور» على تخوم الأرض اللبنانية المحتلّة من قبل «إسرائيل» منذ حوالي العام مبعدين عن عائلاتهم وجامعاتهم وأرضهم.. وكانت سجون «إسرائيل» تغصّ بعشرات الألوف من الفلسطينيين وسواهم من المناضلين ضدّ الاحتلال الصهيوني ولاسيّما اللبنانيين الذين لم يتمكّن الصّليب الأحمر الدّولي من زيارتهم في معتقل الخيام في المنطقة المحتلّة من جنوب لبنان، وتتواتر الأنباء عن عمليات التّعذيب الوحشي الّتي يتعرّضون لها... وكان جنود «إسرائيل» يمضون إلى مهمّاتهم اليوميّة من إطلاق نار على الأطفال والشبّان العزّل في فلسطين أو قصف المدنيين وتدمير بيوتهم في لبنان... ولكن لم يكن احتلال الأرض العربيّة ولا تقتيل سكّانها أو سجنهم أو تخريب أسس عيشهم، وغيرها من المعطيات الّتي تجعل من عمليّة «السّلام» عمليّة إذعان ورضوخ لمنطق القوّة الصهيونيّة الاستيطانيّة هي موضوع «كلمة غرناطة» الّتي لا تتساءل عن نوعيّة هذا «السّلام» المزعوم ولا عن شروطه ودوافعه وفارضيه وأطرافه

إسرائيل تجتاح وتقتل، وأدونيس يسألها عن الزّواج المختلط!

والمتغيّرات الّتي أدّت إليه والثّوابت الّتي تحافظ عليها... إلخ. بل تتساءل ـ فحسب ـ عن الزّواج المختلط والتّعليم المفتوح... حيث لا يصعب على الكيان الصهيوني أن يظهر في هذه المجالات مماثلاً لأوضاع معظم الدّول العربيّة إن لم يظهر أفضل منها! كما لا تعوزه المبرّرات بشأنها أو يضيره التميّز فيها!

هذه المفارقة بين الموضوع المطروح ومقاربته تصبح، كما في المقال السّابق، أفدح إذا ما جرى الالتفات إلى منطلق المقاربة الّذي لا يقلّ ابتكاراً عنها. فأدونيس يبدأ كلمته بالقول: «تنتمي إسرائيل، جغرافياً، إلى منطقة من العالم تقوم ثقافتها، أساساً على التمازج والتنوّع»[١٩]... يتضمّن هذا الرّأي جملة من المسلمات البالغة الخطورة، بقدر ما يستبعد الواقع الاستيطاني العدواني للكيان الصهيوني في فلسطين من ناحية، وبقدر ما يوطئ لتبرير عنصريّته ويحضّ على الاعتراف به والتّعاون معه من ناحية ثانية. فالقول بالانتماء الجغرافي لـ «إسرائيل» يعني اعترافاً بها كدولة من جهة، وبوجودها الطّبيعي، على الأقل مثلها مثل أي دولة أخرى، في المنطقة (العربيّة؟) من جهة ثانية. وإذا كان القول بالانتماء الجغرافي لدولة يفترض أرضاً تقوم عليها، فإن الأخذ به في ما يخصّ الكيان الصهيوني لا يستبعد امتداد أرض هذا الكيان إلى حيث تصل جيوشه من وجه، ولا التّناقض الّذي يثيره مع القول بوجود فلسطين[٢٠] من وجه آخر. وفي الحديث عن التّمازج والتنوّع الثّقافي في هذه المنطقة إدانة للدول العربيّة الّتي لم تعترف بـ «إسرائيل» وقاطعتها وحاربتها، وتدعيم للادّعاءات الصهيونيّة الّتي تقدّم «إسرائيل» إعلامياً بأنّها دولة منفتحة على دول المنطقة وتسعى للتمازج معها، لكنها تقابَلُ بالصدّ والانغلاق. كما أن في إبراز التنوّع والتّمازج ما يبرّر الاختلاف

---

(١٨) بعد قرار اللّجنة التنفيذيّة لمنظّمة التّحرير الفلسطينيّة في ١٩٩٣/٨/٢٩ الطّلب من وفدها إلى الجولة الحادية عشرة من المفاوضات الثّنائيّة العربيّة ـ الإسرائيلية في واشنطن الأخذ بخيار مشروع «غزّة ـ أريحا أولاً»، يقرّر مجلس الوزراء الإسرائيلي في ١٩٩٣/٨/٣٠ الموافقة على هذا المشروع، ويكشف وزير الخارجية النروجية من ثمّ استضافة بلاده اجتماعات سريّة بين الفلسطينيين والإسرائيليين انتهت إلى توقيع المشروع المذكور بالأحرف الأولى أثناء زيارة شمعون بيريز وزير الخارجية الإسرائيليّة إلى أوسلو في ١٩ و١٩٩٣/٨/٢٠ (صحف ١٩٩٣/٨/٣١).

(١٩) «نص الكلمة الّتي ألقاها أدونيس في مؤتمر غرناطة» ذكر سابقاً.

(٢٠) راجع «بيان من الشّاعر أدونيس» ذكر سابقاً، حيث يذكر أنّ معظم المشاركين العرب في غرناطة كانوا من الفلسطينيين، «ومعظم هؤلاء من المقيمين في فلسطين» (ص ١٠٨ ـ ١٠٩).

واللاّتجانس، أي وجود الكيان الصهيوني في المنطقة العربيّة، بقدر ما يعني التنوّع المتعدّد ولا يفرض التّمازج التّماهي ولا يستبعد التّمايز، بحيث يصبح أي رفض لهذا الكيان لامنطقياً ولاطبيعياً في آن. ضمن هذا المنظور لا يعود في الأسئلة الخاصّة بالتّمازج والتنوّع من إحراج للكيان الصهيوني، بل على العكس يجد هذا الكيان في ازدواجية واجهته الاقتصاديّة ـ السّياسيّة اللّيبراليّة الغربيّة والفكرويّة السّلفيّة لعقيدته العنصريّة ما يتيح له مواجهتها بقدر كبير من الارتياح.

هكذا إزاء وضع بالغ الخطورة بأحداثه وتطوّراته، بدءاً من احتلال الكيان الصهيوني العنصري الأرض العربيّة وممارسته شتّى أنواع العدوان على شعبها، وصولاً إلى استسلام أنظمتها وقادتها لسطوته وهيمنة الولايات المتّحدة الأميركيّة عليها، يتجاوز أدونيس جميع الأسئلة المتعلقة به ويمضي إلى مسألة غير مطروحة، إلى خارج الموضوع، إلى جغرافية التمازج والتنوّع، والأسئلة «السّاذجة» التي يبتكرها لها، في مفارقة تضاهي سابقتها.

لكن هذه المفارقة تخفي هنا كما هناك منطقاً ورؤية قد يكشفهما التّساؤل عن السّبب في اعتمادها الجغرافيا هنا (بالنّسبة لـ «إسرائيل») والسّياسة هناك (بالنّسبة للعراق) منطلق المقاربة، وعمّا إذا كانت النّتيجة الّتي تبلغها مثل هذه المقاربة ستبقى على حالها لو جرى اعتماد منطق أو مقياس واحد في الحالتين، أو لو أن مبدأ المقاربة المعتمد في إحداهما استبدل بذاك المستعمل في الأخرى فتمّ تناول احتلال العراق للكويت من زاوية الانتماء الجغرافي، وتناول استيطان الكيان الصهيوني في فلسطين واحتلاله لأراض عربية أخرى من الزّاوية السّياسيّة لمفهوم الدّكتاتوريّة. إنّ مقاربة كهذه كانت ستؤدّي في الافتراض الأوّل إلى تكريس احتلال العراق للكويت ونبذ التّدخّل الأجنبي بشأنه، وإلى توفّر أجوبة مقنعة وملموسة عن أسئلة التّمازج والتنوّع الثّقافي المتعلّقة بها، بل إلى تقديم ما هو أرقى مما تتوقّف عنده بقدر ما يوجد بين الكويت والعراق من تاريخ وعلاقات متنوّعة ولغة مشتركة؛ وتؤدّي في الافتراض الثّاني إلى كشف الحقيقة النّازيّة الجديدة للحركة الصهيونيّة وما تتطّلبه، على غرار ما حصل في الحرب العالميّة الثّانية ضدّ النّازية الألمانيّة، من ردّ عاجل وحاسم من قوى الدّيمقراطيّة (اللّيبراليّة والشيوعيّة) في العالم أجمع لشلّها وكفّ أذاها عن المنطقة العربيّة والمجتمع الدّولي وإزالتها عن مواقع الاحتلال، أيّ إزالتها كدولة من الوجود. لكن ما يجري في مقال أدونيس وكلمته حركة معاكسة لهذا الافتراض، وهي حركة متكاملة إذا نظر إليها من زاوية التمييز بين الضّحية والجلاّد. ففي ظلّ القصف المدمّر للعراق يتّجه المقال بصدده إلى إدانة الضّحيّة، وفي ظلّ العدوان الصهيوني العنصري على الفلسطينيين والعرب تمضي الكلمة بشأنه إلى تبرئة الجلاّد؛ تطمس في المقال الأوّل عمليّة الإبادة الجارية للإنسان والحضارة في العراق، وتهمل في الكلمة الثّانية أيّ إشارة إلى مجازر الصهيونيّة العنصريّة في فلسطين والأراضي العربيّة الأخرى.

قد يكون من الصّعب تحديد الانتماء الجغرافي لأدونيس، بوصفه مقيماً في أرض «الكتابة بين الكلمات...»[٢١] إنّما ليس صعباً تحديد انتمائه السّياسي (والفكروي ـ الثّقافي). فهذا الانتماء يتكشّف بالرّغم من ادّعائه بأنّه «مسكون بشعبه وبالإنسان»[٢٢]، عن التحاق ضمني بمنطق «الغرب» الرّأسمالي (الإمبريالي) وهو إن بدا مضمراً كامناً في هذه المقاربات فإنه معلن وبارز الحضور على المستويات الأخرى لمداخلاته ونصوصه السّجاليّة.

الحقيقة والزّيف: المنهج التّلفيقي

«تبياناً للحقيقة، واحتراماً لأصدقائها ـ أصدقائي، أقدّم هذه الإيضاحات». هذا ما يعلنه أدونيس في ردّ على بيان الأمانة العامة للاتّحاد العام للأدباء والكتّاب العرب. ويشمل هذا الردّ الإيضاحي ثلاث مسائل: تصريحاته المزعومة إلى **يديعوت أحرونوت**، ومقاله في **القدس** «الصّلاة والسّيف أو الدّيمقراطيّة المتوحّشة»، ومشاركته في ندوة غرناطة. ولقد سبق التعرّض آنفاً للمسألتين الأوليين[٢٣]، لذا يُقتصر هنا على تناول المسألة الأخيرة، وهي تحظى في الردّ المذكور

من د. خالدة سعيد

خلال السجال الدائر في وسائل الإعلام العربية حول أدونيس وحضوره المؤتمر الذي عقدته منظمة الأونيسكو في غرناطة (كانون الأول ١٩٩٣)، وردت إشارات متكررة إلى مقالة نشرها في جريدة **القدس** الصادرة بلندن يوم ١٩٩١/٣/١١ بعنوان «الصلاة والسيف أو الديمقراطية المتوحشة»... أولى الإشارات إلى هذه المقالة جاءت على لسان السيد فخري قعوار الأمين العام للاتحاد العام للكتّاب العرب إذ خص مضمون المقالة بعبارة: «كتب [أدونيس] مقالاً يعادي الولايات المتحدة الأميركية لأنها لم تضرب العراق قبل الوقت المحدد لضربه لأنها راعية حقوق الانسان في العالم» (جريدة **النهار** اللبنانية ١٩٩٤/٤/١٩). وآخر الإشارات ما كتبه د. سامي سويدان في جريدة **السفير** اللبنانية بتاريخ ١٩٩٥/٣/٢ بعنوان «المثقف العربي: من الطليعة إلى الفجيعة»، وأعلن في نهايته أن المقال سينشر في مجلة **الآداب**.

ولمّا كان هذا الجانب من السجال يدور حول نص غائب هو مقال أدونيس، باعتبار أن جريدة **القدس** المذكورة لا توزّع في لبنان وسوريا؛ ولمّا كان السجال قد تحوّل إلى قضية عامة لا تعني أدونيس وحده، كما أنها لا تنحصر في موقف اتحاد الكتاب العرب في سوريا المشار إليه.. فإنّي أرجو نشر هذا النص كاملاً، أو على الأقل في قسمه المتصل بحرب الخليج.

«الآداب»: سيتم نشر مقال جريدة القدس، جنباً إلى جنب مع مقدمة كتاب **الإمام محمد بن عبد الوهاب** التي أثار قضيّتها د. صبري حافظ في العدد القادم

---

(٢١) «وجهة نظر في حرب الخليج: الصّلاة والسّيف»... ذكر سابقاً.

(٢٢) المرجع السّابق.

(٢٣) راجع الهامش رقم (٧).

بعناية استثنائية، لرؤية مدى مطابقة الادّعاء (التزام الحقيقة) للفعل (الإيضاح).. علماً أنّ مأخذ الأمانة العامّة على أدونيس في ما يتعلّق بهذه المسألة كان مشاركته مع كتّاب عرب آخرين في لقاء مع كتّاب إسرائيليين في غرناطة، وهذا «يتنافى مع توجّه الأدباء والكتّاب العرب نحو مقاومة التّطبيع الثّقافي مع العدوّ»[٢٤].

يمهّد أدونيس لتوضيحه هذه المسألة باتّهام «اتّحاد الكتّاب العرب» بصوغ كلامه عليها «بطريقة تموّه وتضلّل ـ وكان عليه، من باب الموضوعيّة وحدها، أن يكون دقيقاً»[٢٥]... وفي ما يبدو أقرب ما يكون إلى تلقين الاتّحاد أصول الدقّة الموضوعيّة يورد أدونيس تبريره لمشاركته في «مؤتمر غرناطة» في أربع نقاط يتمثّل فيها توضيحه المشار إليه وبيانه المعلن للحقيقة.

١ ـ يذكر أدونيس أولاً أنّ منظّمة اليونسكو هي الّتي عقدت هذا المؤتمر، وأنّ الدّول العربيّة أعضاء فيها، ويشارك مندوبو هذه الدّول في اجتماعاتها ونشاطاتها إلى جانب المندوب الإسرائيلي.

لا تشكّل هذه الملاحظة ردّاً مباشراً على «الاتّحاد» الّذي لم يتعرّض في بيانه إلى منظّم المؤتمر، كما لا تقدّم تبريراً للمشاركة فيه. فأن تكون الدّول العربيّة أعضاء في هذه المنظّمة، مثلها مثل العديد من المنظّمات والهيئات التّابعة لجمعية الأمم المتّحدة، ويشارك مندوبوها في اجتماعاتها إلى جانب المندوب الإسرائيلي، أمر مختلف تماماً عن مشاركة كتّاب عرب وإسرائيليين في مؤتمر أعدّته اليونسكو. ذلك أنّ المندوبين العرب كما هو معروف مجبرون على قبول المندوب الإسرائيلي، ولو كان بمقدورهم أن يخرجوه من المنظّمات الدّوليّة لفعلوا. وحتّى وقت قريب، حتّى وقوع «حرب الخليج الثّانية»، كانت الدّورات العادية للجمعية العامّة لمنظّمة الأمم المتّحدة تشهد باستمرار اقتراحاً من الدّول العربيّة وحلفائها بطرد «إسرائيل» من هذه المنظّمة ونزع عضويتها فيها. فالدّول العربيّة ـ باستثناء مصر منذ معاهدة ١٩٧٩ مع «إسرائيل» ـ لم تكن حتّى اتّفاق أوسلو تعترف رسمياً بـ «إسرائيل»، وكانت تأخذ إلى جانب مقاطعتها السّياسيّة والدّبلوماسيّة بمقاطعتها ومقاطعة المتعاملين معها من الشّركات اقتصادياً، وكانت الهيئات الدّولية الّتي يشارك فيها العرب والإسرائيليون تشهد حرباً دبلوماسيّة بينهم هي استمرار وامتداد لحروبهم العسكريّة والسّياسيّة والاقتصاديّة، وكانت تتّخذ أحياناً صيغة المقاطعة أو الانسحاب حين يلقي المندوب الإسرائيلي كلمة في الهيئات المذكورة. ومن مظاهر هذه الحرب أنّ العرب وحلفاءهم تمكّنوا في ١٩٧٥/١١/١٠ من استصدار قرار من الجمعية العامة لمنظّمة الأمم المتّحدة يعتبر الصهيونيّة حركة عنصرية، وهو القرار الذي بقي سارياً فلم تتمكّن إسرائيل والولايات المتّحدة الأميركيّة بالرّغم من جهودهما الحثيثة في هذا السّبيل من إلغائه، حتّى وقوع «حرب الخليج الثّانية» وما تبعها من مفاوضات عربيّة ـ إسرائيلية فتيسّر لهما ذلك في ١٩٩١/١٢/١٦. إذاً، هذه الهيئات الدّوليّة هي ساحات صراع بين العرب و«إسرائيل»، وهو صراع خاضع لتوازن القوى فيها وللشروط التاريخيّة الّتي تحكمه. وليس قرار الجمعية العامة للأمم المتحدة بصدد الصهيونيّة إلاّ مثلاً على ذلك. فلا يمكن لعاقل أن يتصوّر أنّ الحركة الصهيونيّة لم تكن عنصريّة قبل ١٩٧٥، أو أنّها لم تعد كذلك بعد ١٩٩١. إنّ الصهيونيّة لم تتغيّر، وكيانها الاستيطاني في فلسطين لم يتبدّل، وما تغيّر هو توازن القوى وظروف الصّراع، خاصّة مع تفرّد الولايات المتحدة الأميركيّة في الاستقطاب الدّولي والهيمنة العالميّة ومع النّتائج الفاجعة الّتي عرفهاالعرب بعد «حرب الخليج الثّانية». في جميع الأحوال لا يمكن تقديم مثل واحد على مشروع مشترك ساهم فيه عرب وإسرائيليون على النّمط الّذي جرى في غرناطة قبل اتّفاق «غزّة أريحا أولاً» الّذي جاء «مؤتمر غرناطة» لتدعيمه، أي لتدعيم ما أسفر عنه توازن القوى العالمي لغير صالح العرب. مع الإشارة أخيراً إلى أنّ الكتّاب المدعوين إلى هذا المؤتمر لم يكونوا، خلافاً لمندوبي الدّول العربيّة في الهيئات الدّوليّة الممثّلين لحكومات بلادهم وسياساتها والخاضعين لتوجيهاتها، ملزمين بحضوره، وكان أجدر بالمثقّف العربي في هذه الحالة أن يفضح مهزلة التّهريج لاتّفاق «سلام» زائف، بدل الانخراط في هذه المهزلة والمشاركة في هذا التهريج والاضطرار لتبرير ذلك بإحالات ومقارنات مغلوطة. إلاّ أنّ اليونسكو كانت تدرك تماماً إلى من توجّه دعوتها.

٢ ـ ينكر أدونيس ثانياً أن يكون «المؤتمر لقاء بين الكتّاب العرب والكتّاب الإسرائيليين، وإنّما كان لقاء دولياً حضره حوالي خمسين مدعواً من الكتّاب والمفكّرين والإعلاميين من مختلف البلدان، للتأمّل في السّلام وما بعده[٢٦]»... وفي إنكاره ما يوحي بأنّ «الاتّحاد العام» قال إنّ اللّقاء اقتصر على الكتّاب العرب والإسرائيليين، وهذا غير صحيح أو غير دقيق[٢٧]. وفي تأكيده صفة الدّوليّة للمؤتمر غير مشفوعة بالإشارة إلى مدعوّين من مختلف البلدان ما يوحي بعالميّته أو تعدّديّة التيّارات فيه، وهذا أيضاً غير صحيح أو غير دقيق؛ فإذا كان بالإمكان قبول صفة «الدّوليّة» فاستناداً إلى اعتبار اليونيسكو المنظّمة للمؤتمر هيئة دولية، وهو ما تناولته النّقطة الأولى؛ أمّا القول بأنّ

(٢٤) «بيان من الشّاعر أدونيس» ذكر سابقاً، ص ١٠٨.

(٢٥) المرجع السّابق، مع الإشارة إلى أن المقصود هنا هو «الاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب»؛ على أنّ «اتّحاد الكتّاب العرب» اسم لتجمّع الكتّاب في سورية.

(٢٦) المرجع نفسه.

(٢٧) راجع الهامش رقم (٢).

المشاركين الخمسين هم من مختلف البلدان فلا يصحّ إلاّ إذا كان هنالك مشاركون يحملون أكثر من جنسية ويمثّلون أكثر من بلد كي يتمكّن الخمسون من تمثيل هذه البلدان أو العالم بأجمعه تقريباً! لكنّ أدونيس يذكر أنّ المشاركين العرب كانوا حوالي العشرين، «معظمهم من الفلسطينيين»(٢٨).. أي أنّ الفلسطينيين كانوا على أقلّ تقدير أكثر من نصف العرب، فيبقى على أقصى تقدير إلى جانب أدونيس ثمانية من العرب نصفهم مصريون(٢٩)، فهل كان الأربعة الباقون ممثّلين لمختلف البلدان العربيّة الأخرى؟ أو كان من تبقّى من المشاركين غير الإسرائيليين ممثّلين للبلدان الأخرى في العالم؟ وهل كان هناك مثلاً كتّاب من اليمن والسّعودية والعراق وليبيا...؟ أو من الصّين واليابان وأندونيسيا والباكستان وإيران وتركيا وروسيّا والأرجنتين والبرازيل وكوبا والمكسيك...؟ وحين يذكر أدونيس أنّ غرض المؤتمر كان «التأمّل في السّلام وما بعده» (أم كان تحت عنوان: «لننتقل من ثقافة الحرب إلى ثقافة السّلام...»؟)(٣٠) فإنّه يتغافل عن الإطار الفعلي الّذي تمّت فيه الدّعوة للمؤتمر ويموّه الهدف الحقيقي المتوخّى منه، وهو دعم «اتّفاق أوسلو» والتّرويج الإعلامي والثّقافي - السّياسي له بإيعاز من الولايات المتّحدة الأميركية أو بمبادرة من اليونيسكو لنيل رضاها، وهو ما تؤكّده في دعوتها للمرّة الثّانية في أقل من عام إلى ندوة مماثلة تحت عنوان جديد(٣١). وهذا ما يفسّر كثافة الحضور الفلسطيني (والإسرائيلي؟) وهو ما يعطي للمؤتمرين طابعاً واحداً جامعاً هو تأييد هذا الاتّفاق، ويفسّر تخصيصهم بالدّعوة إلى غرناطة، والغايةَ المقصودة وهي استثمار الثّقل الثّقافي (الأدبي والشّعري والفكري...) للمدعوين لدعم وتنشيط عملية سياسيّة تتولّى الولايات المتحدة الأميركية رعايتها وضمان مصالح الكيان الصهيوني في فلسطين والمنطقة العربيّة فيها.

كان على أدونيس «من باب الموضوعية وحدها»، ناهيك بالشجاعة الأدبيّة، أن يكون دقيقاً، فلا يعتبر لقاء يجري للترويج لاتّفاق أوسلو بين كتّاب فلسطينيين وإسرائيليين بمشاركة بعض الكتّاب العرب والأجانب المؤيّدين لهذا الاتّفاق لقاءً دولياً للتأمّل في السّلام. فكما لا يشرّف المثقّف العربي حضور مثل هذه المؤتمر واصطناعه لخدمة أغراض سياسيّة لصالح الولايات المتّحدة الأميركيّة وحلفائها وأتباعها في المنطقة العربيّة وعلى رأسهم الكيان الصهيوني في فلسطين، فإنّه يزري به أن يزخرف الكلام عنه في الوقت الّذي يدّعي التوضيح ويأخذ على منتقديه التّمويه والتّضليل.

ذروة المأساة أن يرى أدونيس في موقف عرفات ما يبرّر موقفه وموقف من حضروا غرناطة!

٣ - يرى أدونيس ثالثاً، أنّ حضور «رئيس الدّولة الفلسطينيّة، الّذي يعترف به العرب والعالم، ممثّلاً شرعياً للشعب الفلسطيني» الجلسة الافتتاحية للمؤتمر «يعطي لحضور الكتّاب العرب مشروعية»(٣٢)... وفي ما يثبته أدونيس هنا جزء من الحقيقة. فالحقيقة أنّ افتتاح المؤتمر «لم يكن بحضور ياسر عرفات وحده بل بحضور شمعون بيريز وزير الخارجية الإسرائيليّة أيضاً»(٣٣). ولا يأتي إغفال بيريز اعتباطياً أو سهواً، إذا كان لذكره مع عرفات أن يفضح الطّابع السّياسي للقاء والإطار الفعلي الّذي جرى توظيفه فيه - دعم «اتّفاق أوسلو» - وهو ما يجهد أدونيس لإخفائه ويناور لمواراته؛ كما كان له أن ينزع عن حجّة أدونيس لتبرير حضوره قيمتها. فهو إن وجد في حضور عرفات غطاء له فإنّ حضور بيريز يعرّي موقفه بقدر ما لا يعترف «العرب» بـ «إسرائيل» وبقدر ما يعتبرونها عدوّاً لهم فيقاطعونها سياسياً ودبلوماسياً واقتصادياً. هكذا كان لذكر كامل الحقيقة أن يدين لا أدونيس وحده بل جميع المثقّفين العرب الّذين حضروا لكونهم يسهمون جميعاً في كسر هذه المقاطعة، وفي إعطاء العدوّ المحتلّ للأرض والمنكّل بشعبها شرعيةً معنويّة تفوق بقيمتها ثقافياً وعربياً واستراتيجياً الشّرعية الدّبلوماسيّة والسّياسيّة الّتي تمكّن من انتزاع بعضها.

إذا كان ما يخفيه أدونيس يدينه فإنّ ما يذكره لا يبرئه على الإطلاق. فهو حين يبرّر حضوره بحضور «رئيس الدّولة الفلسطينيّة»

---

(٢٨) «بيان من الشّاعر أدونيس» ذكر سابقاً، ص ١٠٨.

(٢٩) راجع الهامش رقم (٥). وليس القيام بمثل هذه البهلوانيّة الحسابيّة إلاّ نتيجة الافتقار إلى معلومات وافية عن أسماء المشاركين وجنسياتهم.

(٣٠) راجع الهامش رقم (١٤) ورقم (١٥).

(٣١) راجع ما ذكر أعلاه حول «اتفاق أوسلو»، خاصّة في الهامش رقم (١٦) مع الإشارة إلى أنّ منظّمة اليونسكو تعرّضت في الثّمانينات إلى هجوم حاد من الولايات المتّحدة الأميركيّة الّتي امتنعت عن دفع ما يتوجب عليها من مساهمات مالية وانتقدت سياسة المنظّمة متّهمة إيّاها بممالأة دول العالم الثّالث، ولمّحت إلى ضرورة نقل مقرّها من باريس. ومع الهيمنة المتفرّدة للولايات المتحدة الأميركيّة على العالم منذ مطلع التّسعينات وإخضاعها الهيئات الدّولية، بدءاً من الجمعية العامّة للأمم المتحدة ومجلس الأمن الدّولي وصولاً إلى المنظّمات المتعدّدة المنبثقة عنها، لنفوذها وفرض رؤيتها ومصالحها على القرارات الصادرة عنها، جاءت نشاطات اليونيسكو لتعكس هذه التغييرات المستجدة.

(٣٢) «بيان من الشّاعر أدونيس» ذكر سابقاً، ص ١٠٩.

(٣٣) «استنكار لقاء مثقّفين عرب مع صهاينة» ذكر سابقاً. من الجدير بالإشارة أنّ بعض الدّوريات ذكرت خطأً أنّ إسحاق رابين رئيس الحكومة الإسرائيلية هو الّذي حضر إلى جانب عرفات (المحرّر باريس، العدد ٢٤٩ - ١٩٩٤/٤/٢٥؛ ص ٧) وهذا من «الأخطاء الشّائعة» في الصّحافة والإعلام العربيين.

يجعل من موقف السّلطة السّياسيّة للدّولة من قضية مقياساً للحكم على صحّة أو خطأ موقف المثقّف منها، فيتحوّل بذلك المثقّف المفترض أن يكون مستقلاً وثورياً إلى تابع ومرتهن، وبدل أن ينطلق صوته للتعبير عن الحاجات الحقيقيّة للشّعب والمصالح الاستراتيجيّة للأمّة، ينأسر في التفنّن في استعادة «أصوات أسياده» في «إعادة ابتكار» متواصل لها. ذروة المأساة أن يختار أدونيس هذا الدّور ويمارسه، ملتحقاً بسلطة هي في أسفل درك من تفاهتها وتهافتها وأقصى حضيض من انهزاميتها واستسلاميتها، فيرى في موقف القائم باتّفاق أوسلو (عرفات) والحاضر إلى جانب شريكه فيه (بيريز) ما يبرّر موقفه هو وموقف سواه من الكتّاب العرب![٣٤] فإذا بالمثقف الذي يدين الأنظمة العربية التي تقمع الإنسان العربي على أرضه[٣٥] لا يتورّع عن الالتحاق بواحد من أكثرها تدجيلاً وتلفيقاً وسعياً للارتهان بالإمبرياليّة الأميركيّة وإسرائيل.

أمّا إشارته إلى أنّ حضور الكتّاب العرب «مؤتمر غرناطة» هو موقف جماعي وليس موقفاً فردياً يستفرد فيه وحده فهي نوع من البهرجة والتّزييف. ذلك أن موضوع رسالة الاتّحاد العام للأدباء والكتّاب العرب لم يكن مؤتمر غرناطة بل دعوة لجنة الشّعر في مهرجان جرش أدونيس لحضوره والمشاركة فيه؛ ولم تدع اللّجنة أحداً سواه من الّذين حضروا المؤتمر وسكت الاتّحاد عنه كي يبرّر كلام أدونيس عن استفراده، علماً أنّ من تعرّض لهذا المؤتمر لم يستفرد أدونيس دون بقيّة المشاركين[٣٦]. على أنّ الموقف الجماعي الّذي يقول به أدونيس ليس إلاّ موقف جماعة محدودة (لا تتعدّى العشرين شخصاً) داعمة لاتّفاق أوسلو أكثريّتها فلسطينيّة وينتمي الباقون إلى بلدان أقامت معاهدة سلام مع الكيان الصهيوني أو يقيم حكّامُها علاقات وثيقة بالزّعماء الصهاينة ويؤدّون دوراً أساسياً في المفاوضات السرية مع «إسرائيل»[٣٧].

على هذا النّحو يتقدّم أدونيس ويقدّم نفسه باعتداد لافت، في تصريحه وإبهامه، نموذجاً فذّاً للمثقّف الوصولي التّابع[٣٨].

٤ ـ يأخذ أدونيس رابعاً على «اتّحاد الكتّاب العرب» إغفاله للكلمة الّتي ألقاها في «مؤتمر غرناطة» مدّعياً أنّه «قلّما يتاح لعربي أن يقول ما قال في مثل هذه اللّقاءات الدّوليّة»؛ فما قاله «يوضح للرأي العالمي ـ الثّقافي، الموقف الإنساني والحضاري الرّفيع الّذي يقفه العرب إزاء الآخر، وبخاصّة اليهودي، من جهة، وموقف إسرائيل العدواني، الطّغياني، غير الإنساني، وغير الحضاري، من جهة ثانية»[٣٩].

---

(٣٤) حين لا يفوت النّاظر الموضوعي في أوضاع م.ت.ف. أن يرى فيها نظاماً مماثلاً للأنظمة العربيّة السّائدة، إن لم يكن أسوأ من العديد فيها، فإنّه لا يفوته العجب مما يعلنه أدونيس هنا وما مارسه في غرناطة مقابل ما كان قد أخذه على «ضمير الغرب» من أنّه لم ينتصر «للإنسان العربي الّذي يفتقر إلى أبسط حقوقه في جميع الأنظمة العربية تقريباً. بل انتصر دائماً للأنظمة وساندها وساعد في ترسيخ كلّ ما يحول دون قيام حكم ديمقراطي....» إلخ. («وجهة نظر في حرب الخليج: الصّلاة والسّيف».. ذكر سابقاً) أم أنّ «العرب» لا «ضمير» عندهم؟ وهل هم كذلك بدون ذاكرة أو بدون مبادئ؟ ولكن كيف تعرّف الانتهازية؟

(٣٥) المرجع السّابق.

(٣٦) راجع «استنكار لقاء مثقّفين عرب مع صهاينة» ذكر سابقاً.

(٣٧) «مذكّرات محمود عبّاس (أبو مازن)... طريق أوسلو (١٤)» ذكر سابقاً.

(٣٨) لعلّ هذه التّبعية للأنظمة والسّلطات القائمة هي القاسم المشترك بينه وبين بعض الكتّاب الّذين انتقدوا موقف الأمانة العامة لاتّحاد الأدباء والكتّاب العرب منه، أمثال علي حرب الّذي لا يكتفي بالمغالطات الفظّة («المثقّفون وجه آخر لعملة الأنظمة والسّلطة... وكما أدّى شعار التحرير والمقاومة إلى تكريس الاحتلال الإسرائيلي سيؤدّي شعار مقاومة «التّطابع» حتماً إلى الإسراع فيه..») والتأويلات الخاطئة («إنّ القول بالتحصّن الثّقافي بعد الفشل العسكري والسّياسي يعني أنّ الثّقافة العربيّة ضعيفة خاوية عاجزة....! وأصحاب مقولة الغزو الثّقافي يحكمون على الثّقافة العربيّة بالإعدام وعلى الفكر العربي بالعقم والجدب..!») بل يمضي إلى تأكيد ارتهانه للسلطة السّياسيّة الحاكمة بقوله: «لا يعني ذلك أنّني أسوغ أو أدعو إلى الاتصال بكتّاب إسرائيليين. فأنا في هذا الشّأن تحديداً التزم الموقف الّذي تقرّره السّلطة السّياسيّة في بلدي»... («أولى باتّحادات الكتّاب مراجعة الموقف والنّقد» النّهار بيروت ١٩٩٤/٣/٣١). وقد أدلى فخري قعوار الأمين العام للاتّحاد العام للأدباء والكتّاب العرب بتصريح في ١٩٩٤/٤/١٠ أرسله إلى النّهار آملاً نشره كردّ على مقال علي حرب، وقد صدر في عدد الصحيفة في ١٩٩٤/٤/١٢ على أنه أُسقطتْ منه ثلاث فقرات على الأقلّ من النّظام الدّاخلي للاتّحاد يستشهد بها قعوار ويبني عليها ردّه وتوضيح موقفه من أدونيس والتّطبيع الثّقافي. والأرجح أن هذا الإسقاط ليس نتيجة خطأ مطبعي، بقدر ما هو نتيجة خطّ إعلامي وسياسي، وهو واقع في وسط العمود الثّاني من الردّ المنشور بين كلمتي «تحقيق» و«علاقات» كما يبيّن ذلك النّص الأصلي في ما يلي:

«... من أجل تحقيق الوحدة العربيّة.

المساهمة في النّضال لتحرير فلسطين والعمل على مساعدة الثّورة الفلسطينيّة.

محاربة الحركات العنصريّة، وعلى رأسها الصهيونية، ومقاومة كلّ الدّعوات للتعايش مع الكيان الصهيوني أو الاعتراف به، واعتبار ذلك خيانة قوميّة.

الإسهام في النّضال ضدّ الإمبرياليّة العالميّة باعتبارها معادية لمطامح الشّعوب ومصالحها.

العمل على تعزيز علاقات التّعاون...».

(٣٩) «بيان من الشّاعر أدونيس» ذكر سابقاً، ص ١٠٩.

إذا كان التعرّض لـ «دولية» اللّقاء قد تمّ آنفاً، والعودة إلى الكلمات الّتي يصعب إحصاؤها في المحافل والهيئات الدّولية إن في الجمعية العامّة لمنظّمة الأمم المتّحدة أو في مجلس الأمن أو في مؤتمرات دول عدم الانحياز.. كافية لدحض ادّعاء أدونيس بالفرصة «النادرة» الّتي وفّرها مؤتمر «غرناطة» لعربي أن يقول ماقاله، فإنّ النّظر في هذه الكلمة لا يؤكّد هذا الدّحض وحسب، بل يؤكّد كذلك تمويه أدونيس وإغفاله للحقيقة. فليس في الكلمة تعرّض لأي موقف من مواقف «إسرائيل» العدوانيّة والطغيانيّة واللاّإنسانيّة، بدءاً من كيانها الاستيطاني وصولاً إلى توسّعه واحتلاله وضمّه للأراضي العربيّة وشنّه حرباً يوميّة على المواطنين العرب في فلسطين ولبنان بشكل خاصّ. وإن كان أدونيس يعتبر الإلماع إلى القرون الوسطى العربيّة ـ الإسلاميّة دليلاً على الموقف الإنساني الحضاري الرّفيع للعرب تجاه اليهود خاصّة، فبئس هذا الدّليل حين يستثير مواقف النّبي محمّد من يهود يثرب ومحاربته ليهود خيبر، والمواقف المعادية لهم وللمسيحيين في القرآن والحروب الطّاحنة الّتي شنّها هو وأنصاره وخلفاؤه بعده على هؤلاء وأولئك. بل إنّ الفرصة التي أتاحها هذا «اللّقاء الدّولي» لطرح القضايا الثّقافية العربيّة الحيويّة الّتي يفترضها التأمّل في «السّلام وما بعده» أو «الانتقال من ثقافة الحرب إلى ثقافة السّلام»[40] لم تستغلّ على الإطلاق. فلم تطرح ظواهر ثقافة القهر والتسلّط والهيمنة القائمة في المنطقة العربيّة وضرورة استبدالها بثقافة الحقّ والعدل والمساواة الّتي تدّعي الهيئة الدّوليّة المنظّمة لمؤتمر غرناطة تبنّيها. ولم تطرح شروط هذه الثّقافة من ضمان التّعليم في مراحله المختلفة وتوفير مستلزماته،

ليس في كلمة أدونيس الغرناطية تعرّض لأيّ موقف من مواقف «إسرائيل» العدوانية.

وحريّة البحث والكتابة والنّشر وتأمين مقتضياتها، وقبل هذا كلّه تأمين الضرورات الأولى للعيش الإنساني من مسكن لا يُقصف أو ينسف ومياه لا تحوّل أو تسرق وأرض لا تصادر أو تحرق ومدرسة أو جامعة لا تغلق أو يعتقل أو يطرد طلاّبها... وهذا كلّه لا يختصّ بالفلسطينيين واللّبنانيين وحدهم بل يتعلّق أيضاً بالعراقيين، بقدر ما ينتمي هؤلاء إلى المنطقة العربيّة المعنيّة بـ «السّلام» موضوع التأمّل والبحث، وبقدر ما تشكّل الحضارة التاريخية لبلدهم والمساهمات الإبداعيّة الرّاقية لفنّانيهم وشعرائهم وأدبائهم ومفكّريهم مكوّناً أساسياً من مكوّنات «الثّقافة التركيبيّة» لهذه المنطقة كما تعلن الفقرة الأولى من «كلمة غرناطة». كان يجدر بأدونيس الّذي يؤكّد: «وقّعت وأوقع جميع العرائض الّتي تدعو إلى فكّ الحصار عن الشّعب العراقي. وأدعو وأعمل، باستمرار من أجل ذلك»[41] أن يطالب ـ بعد أن فاته ذلك في مقالة «الصّلاة والسّيف أو الدّيمقراطيّة المتوحّشة» ـ بوقف حرب التّجويع والقهر والقتل الّتي لم يتوقّف «التّحالف الأميركي» عن شنّها على العراق منذ كانون الثّاني ١٩٩١، وبرفع الحصار عن ليبيا المفروض عليها منذ آذار ١٩٩٢... كما كان يجدر به وهو الذي يأخذ على «الوعي الغربي» عدم اهتمامه بحقوق الأكراد في العراق وعدم مدافعته عن «حقوق ما يقرب من مليون عراقي شرّدتهم ديكتاتورية صدّام حسين، وبينهم من شرّدوا بحجّة أن أصولهم غير عربيّة»[42] أن يفضح ـ على الأقلّ ـ تحويل المنطقة الشّمالية من العراق الّتي حظرها «التّحالف الأميركي» على الطّيران العراقي وجعلها خارج السّلطة الفعليّة للدولة العراقيّة، إلى مسرح للعمليّات العسكريّة التّركيّة الجوّيّة والبريّة الواسعة ضدّ الأكراد الّذين يسقطون بالمئات على مرأى ومسمع العالم أجمع وخاصةً قواعد قوّات «التّحالف الأميركي» في تركيا[43]. لكن أدونيس عوضاً عن ذلك يمضي إلى سؤال الكيان الصهيوني عن الزّواج المختلط والتّعليم المفتوح وتوزير غير اليهود فيه، بحثاً عن تمازج وتنوّع ثقافيين لا يجد ما يجسّدهما لدى العرب إلاّ القرون الوسطى الإسلاميّة...! لقد أشير أعلاه إلى بؤس هذا التّمثيل ومغزاه المباشر، والجدير بالإضافة هنا أنّ هذه الأسئلة لا تحرج الكيان الإسرائيلي بل إنّها على العكس من ذلك تريحه. فعدا عن كونها تغيّب الأسئلة الحقيقيّة الّتي تفضح عنصريته الاستيطانيّة العدوانيّة فإنّها تجعله، مقارنة بالدول العربيّة القائمة في المنطقة الجغرافيّة الواحدة، أفضل من معظمها إن لم يكن أفضل منها جميعاً. فليس هناك بين هذه الدّول الّتي تأخذ معظمها بالشّريعة الإسلاميّة في قوانينها المدنيّة واحدة ـ باستثناء تونس؟ ـ تبيح زواجاً

---

(٤٠) راجع الهامش (١٤) و (١٥).

(٤١) أدونيس: «حول قضايانا الرّاهنة» ذكر سابقاً، ص ٤.

(٤٢) «وجهة نظر في حرب الخليج: الصّلاة والسّيف»... ذكر سابقاً.

(٤٣) وعلى مرأى ومسمع من دانيال ميتران، زوجة رئيس الجمهورية الفرنسيّة ورئيسة «جمعية الصداقة الكرديّة ـ الفرنسيّة»، الّتي لم تتردّد في زيارة المنطقة الشّمالية من العراق تعبيراً عن تضامنها مع الأكراد فيها منتهكة بذلك الأصول الدّبلوماسيّة بدخول الأرض العراقية بطريقة غير شرعيّة، والمبادئَ السّياسيّة الّتي تدعي التحرّك باسمها حين تقوم بذلك غداة «حرب الخليج الثّانية» وفي ظلّ مضاعفاتها التدميريّة على العراق وانطلاقاً من تركيا بالذّات الّتي لم تثر أي اهتمام يذكر من قبلها عمليات الإبادة التي تشنّها حكومتها ضدّ الأكراد في العراق وفي تركيا نفسها (يشير آخر التقارير الصحفية إلى إخلاء الجيش التركي ١٥٠٠ قرية جنوب شرق تركيا وإحراقها وتهجير ١،٥ مليون شخص من منازلهم وقيامه بعمليات خطف واعتقال وتعذيب على نطاق واسع... «انتهاكات واسعة للحقوق في تركيا/ إحراق ١٥٠٠ قرية وتهجير ١،٥ مليون» **السّفير** بيروت، ١٩٩٤/١٠/٢٥؛ ص ١٢).

مختلطاً بين مسلمة وغير مسلم، بل إنّ وضع المرأة فيها إجمالاً - وهذا أهمّ بكثير من الزّواج المختلط - لا يعرف المستوى المتقدّم الّذي يعرفه في الكيان الصهيوني من حيث الحريّات المتاحة لها ومساواتها بالرّجل.. فيما يبلغ وضع المرأة في بعض هذه الدّول كالسعودية مثلاً حدّاً من الحرمان والتمييز ينزع منها أبسط حقوقها الإنسانية! ولا يبدو أنّ التّعليم في الدّول المذكورة أكثر انفتاحاً منه في هذا الكيان، بل إنّ بعضها - وهذا أهمّ من الانفتاح - لا يتوفّر فيه الحدّ الأدنى من متطلبات التّعليم بدءاً من إلزاميّة مراحله الأولى وصولاً إلى تأمين الاختصاصات العليا الّتي لا يجد الكيان الصهيوني منافساً جديّاً له فيها. أمّا مسألة توزير غير اليهودي فلا يسأل عنها نظام صهيوني عنصري تعريفاً، يمكنه أن يجد في صهيونيته ما يبرّر ذلك في الوقت الّذي يقدّم نفسه على النّمط الدّيمقراطي اللّيبرالي الغربي، فلا يترك المجال مفتوحاً أمام مثل هذا الاحتمال (توزير غير يهودي) وحسب وإنّما يقدّم كذلك، وعلى الأخصّ، نظاماً سياسياً يتمّ فيه تداول السّلطة بين تحالف حزبيْه الكبيرين (العمل والليكود) دون خلل يذكر في اشتغال الدّولة وأجهزتها والنّظام الاجتماعي ومؤسّساته، بينما لا تقوم الصراعات الدّموية بين الدّول العربيّة (بدءاً من المغرب العربي بين الجزائر والمغرب وصولاً إلى الخليج بين العراق والكويت والسّعودية...) وحسب، بل تحتدم هذه الصّراعات داخل هذه الدّول حروباً أهليّة مرعبة (من الجزائر إلى اليمن مروراً بلبنان...) أيضاً!

هكذا بعد أن يقدّم أدونيس الكيان الصهيوني دولة مماثلة لأي دولة أخرى في المنطقة العربيّة في انتمائها الجغرافي، يطرح عليه أسئلة تبيّن تقدّمه وتفوّقه على الدّول الأخرى في هذه المنطقة ثقافياً - بعد تفوّقه العسكري والسّياسي - ... من حيث كونه يستجيب لخصائصها الثقافيّة المميّزة أفضل من أيّ منها، فيبدي بذلك عن أصالة انتماء تقصر عنها جميع الدّول الأخرى، كما يلبّي شروط ومستلزمات «السّلام» أفضل منها، خاصّة وأنّ من مستلزمات هذا «السّلام» ثقافياً «إعادة ابتكار الأفكار والمفهومات...»[٤٤]. وإذا كانت المقارنة الّتي تثيرها أسئلة أدونيس بين وضع الكيان الإسرائيلي والدّول العربيّة تترك مجالاً للشكّ في ذلك فإنّ بيانه التّوضيحي يقطع هذا الشكّ باليقين حين يرى أن الظّلاميّة والضّغينة وعقليّة الدسّ والاتّهام، والغباء والانحيازيّة الإيديولوجيّة الشخصيّة المسكينة والعمياء هي الّتي تسود الجانب الأكبر من الحياة الثّقافيّة العربيّة[٤٥]. بناء على ذلك لا يمكن من ثقافة كهذه توقُّع «إعادة الابتكار» الّتي يتطلّبها السّلام ناهيك بـ «الابتكار المتواصل» الّذي تفترضه الهويّة كما تنتهي «كلمة غرناطة» إلى تأكيده.

«ظلاميّة وغباء وانحيازية عمياء» تَسِمُ الثقافة العربية، وتقدّمٌ وديموقراطية يسمان الكيان الصهيوني!

هكذا تتكشّف كلمة أدونيس عن ابتكار لإطار طريف توضع فيه صورة الكيان الصهيوني ثقافياً فيبدو فيها متحرراً متقدّماً ديمقراطياً إزاء الظّلاميّة والغباء والانحيازية العمياء الّتي تَسِمُ الثّقافة العربيّة، وهذا - على الأرجح - ما لم يقله عربي في لقاء «دولي» من قبل. ربّما كان هذا هو المقصود من قول أدونيس: «كان في أساس نشاطي الفكري في أوروبّا والعالم، أن أعطي للثقافة العربيّة وجهاً إنسانياً، محاوراً ومتفتّحاً على الآخر خاصّة إزاء الصّورة المشوّهة والكريهة الّتي يعطيها لها أعداؤها... ومن هنا حرصي الدّائم على حضور المؤتمرات التي أُدْعى إليها ويتاح لي فيها أن أبرز الوجه الحضاري المضيء، للثقافة العربيّة (...) ولم يكن حضوري **مؤتمر غرناطة**، ومهرجان روتردام الشّعري، تمثيلاً لا حصراً، إلاّ توكيداً لهذا الحرص»[٤٦]. فليست تصريحاته إلاّ نوعاً من التّمويه والتّزييف لحقيقة مواقفه والدّور الّذي يؤدّيه عبرها. تبين هذه المواقف بالرّغم من نقده المتكرّر للتقليدي والاتباعي وادعائه بأنّ الدّين «يحول دون حريّة العقل والفكر، ويحول استتباعاً دون التقدّم»[٤٧] عن نظرةٍ تقليديّة بل رجعيّة ومفعمة بالفكرويّة الدّينية[٤٨]. كما تبيّن الدّور الّذي يؤدّيه، بالرّغم من

---

(٤٤) «نصّ الكلمة الّتي ألقاها أدونيس في مؤتمر غرناطة» ذكر سابقاً.

(٤٥) «بيان من الشّاعر أدونيس» ذكر سابقاً، ص ١٠٩.

(٤٦) أدونيس: «حول قضايانا الرّاهنة» ذكر سابقاً، ص ٣... علماً أنّ «مهرجان روتردام الشّعري» عقد أواخر شهر حزيران ١٩٨٨، وشارك خلاله أدونيس «في أمسية قراءات شعريّة إسرائيليّة، قدّم خلالها عدد من الشّعراء الإسرائيليين، العرب واليهود بعض قصائدهم...» كما ورد في مجلة **لقاء** الصّادرة في فلسطين المحتلّة بالعبريّة والعربيّة في عددها المزدوج ١١/١٠/ خريف - شتاء ١٩٨٨. وتذكر الشّاعرة العبرية داليا رابيكوفيتش للمحرّر الأدبي لصحيفة **معاريف** (الصادرة بالعبرية في فلسطين المحتلّة في ١٩٨٨/٩/٩) أنّ أدونيس «جلس بيننا أربع ساعات وأصغى. ولم نحسّ بوجود أية معارضة لديه لسماع شعرنا (...) كان أدونيس المشترك غير الإسرائيلي الوحيد. وأعتقد أنّه لم يفهم كثيراً مما قرأناه. وأمضى هذا الوقت الطّويل بيننا بدافع [؟] من الاحترام. وقد قرأ بنفسه قصيدة له بالعربية» (عن **المحرّر** باريس، العدد ٤٥٦ ٢٨ كانون الثّاني ١٩٨٩). هكذا في غياب معلومات دقيقة عن المهرجان المذكور وأمسياته وموقع الشعر العربي فيه والشّعراء المشاركين وقصائد «الأمسية الإسرائيلية»... لا يمكن معرفة ما إذا كانت قصيدة أدونيس في روتردام جاءت على النّمط نفسه وأدّت الدّور ذاته لـ «كلمة غرناطة». إنّما يبدو واضحاً أنّ محاولات أدونيس التقرّب من الصهاينة قديمة، وأنّها ليست جميعها معروفة.

(٤٧) «وجهة نظر في حرب الخليج: الصّلاة والسّيف...» ذكر سابقاً.

(٤٨) المرجع السّابق.

ادّعائه «أنّ العرب اليوم فيما يعبّرون عن نقمتهم على الغرب ويقاومونه حيث استطاعوا فإنّهم يحاربون أنظمتهم العربيّة أيضاً بالقوّة نفسها وبالحيويّة نفسها»، عن تبعية لأهداف الامبرياليّة الأميركيّة والتحاق بأشدّ الأنظمة العربيّة ارتباطاً بها في أكثر الفترات التاريخيّة للمنطقة العربيّة حرجاً وإزاء أكثر قضاياها حيوية وجوهريّة.

فأن تكون رقبة العربي تحت سكّين الجلاّد الصّهيوني وهو يسأله عن الزّواج المختلط؛ وأن تكون جبهة العربي تحت حذاء المحتلّ الصهيوني وهو يسأله عن التّعليم المفتوح؛ بل أن يجد هذا العربيّ بين اغتصاب أرضه وسرقة مياهه وانتهاك سمائه وقتل أبنائه وهدم بيته وتهديد عيشه ووجوده بأحدث الأسلحة والتّقنيّات الأميركيّة فتكاً ودماراً مع ترسانة نوويّة جاهزة في ديمونة[٤٩]... متّسعاً جغرافياً كافياً كي ينشد شعراً في روتردام ويحاضر في غرناطة حرصاً على حوار عميق أوضحَ النظرُ في «كلمة غرناطة» حقيقة أبعاده، مع هذا الصهيوني نفسه - فأمر مثير للسخط والاشمئزاز. ومع ذلك يتخطّى أدونيس هذا الوضع... فيتّهم «اتّحاد الكتّاب العرب» بالتّمويه والتّضليل واللاّموضوعيّة الّتي يمارسها جميعاً هو نفسه. بل يبلغ به الأمر رفض الدّخول في نقاش مع «الاتّحاد»: «لا نقاش مع الافتراء، والحقد، والجهل»[٥٠]... في حين اتّصفت مداخلات أمين عام الاتّحاد المذكور بتواضع ورزانة ودماثة خلق جعلته يؤكّد تقديره «لإبداعات أدونيس» واحترامه لهذه الإبداعات وإن لم تكن المسألة المطروحة «مسألة هذا الإبداع»[٥١]، ويغفل «نقاطاً في النّظام الدّاخلي للاتّحاد تقول بأنّ هذا النّوع من اللّقاءات [بين كتّاب عرب وكتّاب إسرائيليين كما هو الحال في غرناطة] يضع المشاركين [العرب] فيه في مصاف الخونة، [وأنا، أي قعوار] لم أورد هذا النصّ احتراماً له (لأدونيس)...»[٥٢].

هكذا ينصت أدونيس طويلاً للصهاينة، ويلقي عليهم أسئلته المبتكرة... بغية إرضائهم، ويرفض الحوار مع الكتّاب العرب[٥٣] ويصبّ عليهم وعلى الثقافة العربيّة سيلاً من الافتراءات. فإذا كان تبيان الحقيقة واحترام أصدقائها يشفّان عن تزييف، وإذا كان الزّحف وراء الأنظمة التّابعة والمستسلمة ينقلب إلى ترسيخ بُعْدِ الحرية في التّاريخ العربي القديم والحديث (كما ينتهي بيان أدونيس إلى ذكره)، فإنّ النّموذج الجديد لمثقّف الانحطاط ينمّ عن كفاءات طريفة يصعب إنكار ابتكاريتها أو ابتداعيتها. فلم يعد المثقّف التّابع دمية متحرّكة تتلاعب بخيوطها الّتي لا تكاد تُرى وتوجّه حركاتها التهريجيّة قوى مستغلّة ومتسلّطة محليّة أو عالميّة. بل لقد أصبح هذا المثقّف مع أدونيس، ومع التقدّم التكنولوجي الملحوظ في العالم، دمية ذاتيّة الحركة تنظّم حركاتها وتسعى في مواقفها بدون حاجة إلى خيوط تحرّكها أو أصابع توجّهها، لتؤدّي دورهاالمطلوب من ترويج وتهريج وسباب...

إنّ هذا المثقّف - الدّمية، مسخ الحداثة (وما بعدها؟)، يثير الخوف والقلق بقدر ما يمثّل من اتّجاه يقوى ويترسّخ في موازاة أوضاع اجتماعيّة - سياسيّة تتداعى وتتردّى. ما يخيف فعلاً هو ما تشير إليه هذه الظّاهرة من تحوّل نخبة المثقّفين العرب من التّنافس على الاضطلاع بدور القادة والروّاد لشعبهم في نضاله التحرّري، إلى التهافت على خدمة أنظمة القمع والاستغلال والتّبعية..؛ من نخبة طليعيّة تبقى رهان الأمّة التّاريخي على تخطّي محنها وتحقيق طموحاتها إلى مجموعة خلفيّة تشكل عبئاً على الأمّة يعوقها ورزيئة تزيد من همّها وغمّها. ولعلّ هذا التحوّل كان أحد الشّروط الرئيسية لانتعاش الحركات الأصوليّة والسّلفية الدّينية؛ فتخلّي النّخبة الواعية عن دورها التاريخي أخلى السّاحة لقوى أخرى سواها تقدّمت لتتصدّر بدلاً منها خطّ المواجهة والصّراع ضدّ أعداء الشّعب والأمّة، مع كلّ الالتباسات والتّناقضات الّتي ترافق ذلك، وليس التخلّف والظلاميّة اللّذان يشكو منهما أدونيس[٥٤] إلاّ بعضاً منها. هكذا يرتدّ المنهج التّلفيقي في أذاه على أصحابه بقدر ما يرتدّ على الثّقافة والمجتمع، وتصبح الأمّة مزدوجة الفجيعة في مؤخّرتها كما في مقدّمتها، مفتوحة على احتمالات من التّردّي شتّى ليست الحرب الأهليّة الّتي تنهش اليوم بعض أنحائها إلاّ واحداً منها.

بيروت

---

(٤٩) لم يحل امتناع الكيان الصهيوني عن الانضمام إلى معاهدة الوكالة الدّولية للطاقة النوويّة ورفضه إخضاع ترسانته المذكورة لتفتيش ورقابة هذه الوكالة للتأكد من أهدافها السّلميّة دون اتخاذها مؤخراً قراراً بتقديم المساعدات التقنية له؛ في حين كانت الولايات المتحدة الأميركيّة تقود حملة دعائيّة ودبلوماسيّة عالميّة مركّزة وتمارس ضغوطاً هائلة على كوريا الشماليّة لإجبارها على تعديل برامجها النوويّة وإخضاع معاملها النوويّة لرقابة الوكالة الدّولية للطاقة للتأكد من أغراضها السّلميّة!

(٥٠) «بيان من الشّاعر أدونيس» ذكر سابقاً، ص ١٠٩.

(٥١) «الموقف من أدونيس الّذي يشارك»... ذكر سابقاً.

(٥٢) «فخري قعوار الأمين الهادئ الملتزم»... ذكر سابقاً.

(٥٣) من الجدير بالذكر هنا أنّ رئيس رابطة الكتّاب العرب الأردنيين «أكّد ضرورة دعوة أدونيس إلى عمّان كي نجادله ونحاوره. وأنا أرغب في أن أعتقد أنّه يملك الشجاعة الأدبية للمجيء إلى هنا والدّفاع عن قناعاته»... (محمّد سعيد مضيّة: «أدونيس وغرناطة وعمّان» ذكر سابقاً، ص ١١٠) دون أن تحظى دعوته بأي جواب.

(٥٤) «وجهة نظر في حرب الخليج: «الصّلاة والسّيف...» ذكر سابقاً.

٢ ـ قضايانا أو قضايا أدونيس الراهنة؟

د. صبري حافظ(*)

في هذا الزمن العربي الرديء الذي تلغي فيه دول «مجلس التعاون الخليجي» مقاطعتها للعدو الصهيوني مقابل إبقاء الولايات المتحدة على العقوبات المفروضة على العراق، لتجويع شعبه وإجبار حكومته على الانخراط في مخطط الهوان والتبعية للاستعمار الأمريكي الجديد، لا يبقى أمام الأمة العربية إلا مثقفوها يردّون عنها عار الهوان، ويبصّرون شعوبها بمواطن التردّي التي تجرّها إليها سياسات مجلس التعاون الخليجي لتكريس الوجود الأمريكي في المنطقة. وتدرك دول «مجلس التعاون الخليجي» أهمية المثقف ودورَه في كشف تردّيها في أحضان العدوّ الصهيوني المدعوم بالتعنّت والتحيّز الأميركيين. ولهذا تخصص بترودولاراتها لشراء الكَتَبة، وإفساد الذمم، وتشويه الحقائق، وتزييف القيم، وتسميم العقول. وتكشف عملية الشراء تلك عن معادن الكتّاب، وعن مدى مصداقيتهم وقدرتهم على أن يكونوا كتّاباً جديرين بهذا اللقب، وعن قدرة الأمة العربية كلها على مقاومة المحن.

وكان من الطبيعي أن يسقط بُغاث الكَتَبة والمتأدّبين في أشراك الغواية بسرعة، ومنذ هجمة تلك الغواية الشرسة في أعقاب زيارة السادات المشؤومة للقدس، وتوقيعه لمعاهدة الاستسلام مع العدو الصهيوني. وكان من الطبيعيّ أن يتساقط آخرون إبان أزمة حرب الخليج الثانية، وأن يتواصل مسلسل السقوط بعدها. وكان من الطبيعي أيضاً ألا تأبه الحركة الثقافية العربية بسقوط بغاث الكتّاب والكَتبة، لأن سقوطهم يبرز مقاومة الكتّاب ذوي المعادن الأصيلة، ولأنه من نوع الاستثناء الذي يؤكد القاعدة ولا يلغيها. ولكن من المحزن أن يسقط بعض الكتّاب الذي قدّموا إسهاماً قيّماً لمسيرة الثقافة العربية الحديثة في وقت من الأوقات (...).

وقد تابعتُ في الآونة الأخيرة، سقوطَ عدد من هؤلاءِ الكتّاب، وتخلّيهم عن كتيبة المثقّفين النبيلة وانضمامهم إلى فيالق المؤسسة وقوى التبعية والهوان. تابعتُ فصولَ سقوط الكاتب المسرحي علي سالم الذي نفّذ اختيارَ الكاتب المهزوم الذي سبق لسالم نفسِهِ أن دانه في مسرحيته الجميلة **الكاتب والشحات**، وهي المسرحية التي يقول فيها: «أحياناً السلطة بتحتاج الشرفاء، لكنها دايماً عاوزة الخدامين. دي الحقيقة إللي أنا عرفتها من بدري. على الكاتب أن يختار، وأنا اخترت بوعي... وبكامل إرادتي أن أكون خدام وشحات»[١]. وقرأت بكثير من الغمّ كتابه المترع بالتزييف والاستخفاف بعقل القراء وذاكرتهم التاريخية، وهو الكتاب الذي يسجل فيه تفاصيل رحلته المشؤومة[٢].

هل دوافع مشاركة أدونيس في اللقاءات الثقافية بالإسرائيليين هي العمل ضد ما يشوه حقيقة العرب، أم هي مواصلة التنقّل من موقف سياسي إلى آخر سعياً وراء «نوبل»؟

كما تابعتُ تفاصيلَ ما نُشر عن سقطات الشاعر السوري أدونيس. وتابعت في الآونة الأخيرة تطبيعه للعلاقات مع مثقفي العدو الصهيوني وقد أخذت تتفاقم شهراً بعد الآخر. فبعد ندوتي غرناطة وروتردام تجيء أحداث ندوة دار الحكمة بتونس. ولولا مقالة أدونيس في العدد ١٠ من **الآداب** لكنتُ اكتفيتُ كعادتي بالأسف على شاعر سبق لي أن كتبتُ عنه. ولكن مقاله الأخير ذاك ذكّرني بغضبته الشديدة ذات مرة على الذين «يستخفون بعقل القارئ استخفافاً مهيناً، ويفترضون في هذا القارئ قدرة كقدرتهم على ابتلاع المتناقضات»[٣]، ودفعني إلى طرح عدد من القضايا، وبلورة عدد من المواقف المهمة في هذه المرحلة العصيبة التي تمرّ بها قضايانا الراهنة.

ذلك أن المقال المذكور يحتوي على مقولات حق يراد بها باطل، من نوع أن «دور المثقف العربي في الغرب لا يجوز أن يكون

(*) ناقد أدبيّ من مصر، وأستاذ في جامعة لندن (SOAS)، وصاحب عدة كتب في العربية والإنجليزية.

(١) علي سالم، مسرحية **الكاتب والشحات**، ص ١٨.

(٢) علي سالم، **رحلة إلى إسرائيل**. سلسلة كتاب أخبار اليوم، القاهرة ١٩٩٤.

(٣) أدونيس، **النظام والكلام**، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٣، ص ٢٧٥.

دور انكفاء وعزلة، وإنما يجب أن يكون هجوماً واختراقاً»[٤]، أو «ولعلنا جميعاً نعرف التأثير الذي مارسه ويمارسه المثقفون والإعلاميون اليهود وأنصارهم في العالم الغربي. ونعرف الصورة التي عُممت عن العرب والثقافة العربية. ولعلنا نعرف جميعاً كذلك فاعلية الرأي العام العالمي اليوم، والغربي خصوصاً، وأثره في قضايانا. وهذا مما يفترض فينا جميعاً العمل ضدّ كلّ ما يشوّه حقيقة العرب»[٥]، أو «أظن أننا لا نجد مثقفاً عربياً حقيقياً يقيم تماهياً بين شعبه ونظامه السياسي. لذلك أفترض أن المثقف لا يمكن أن يقيم بين اليهود والنظام الإسرائيلي تماهياً»[٦]، أو «إذا كانت مهمة السياسي التشدّد، فليست مهمة المثقف التساهل، بل تحريك أفكار وطرح رؤى»[٧] الخ...

وسأبدأ بتمحيص ما في هذه المقولات الأربع، قبل الانتقال إلى بقية القضايا التي يتناولها. إذ تطرح علينا المقولة الأولى أسئلة من نوع: هل كان دور أدونيس في ممارساته تلك دور انكفاء وعزلة أم دور هجوم واختراق؟ وإن كان دور هجوم، فهل كانت دوافع هذا الهجوم هي العمل ضد ما يشوّه حقيقة العرب، أم أن دوافعه هي مواصلة التنقل من موقف سياسي إلى آخر - من اعتناق أفكار الحزب القومي السوري، إلى الانتقال إلى اليسارية، فالمسيحية حيث غير اسمه إلى علي أحمد إسبر[٨]، ثم انتقل إلى الخومينية ثم التفرنس - وانتهاء بركوب موجة التطبيع مع العدوّ الصهيوني ليسوّغ لنفسه حصوله على جائزة نوبل التي يسعى إليها منذ عدّة سنوات بلا جدوى؟.

ولنعد إلى أهم أسئلة هذه المقولة الأولى. ومن البداية نجد أن في صياغة المسألة بهذا الشكل قدراً كبيراً من التمويه لأنه يصوّر مقاومة أهداف العدوّ الصهيونيّ ورفضه انكفاءً وعزلة، ويصوّر مغازلتَه وتنفيذَ مخططه في أن يصبح مقبولاً من الثقافة العربية والوجدان العربي هجوماً واختراقاً. وبرغم ذلك فسوف أفترض التسليم بمنطلقاته وأناقش القضية من خلال ممارساته وحدها... لا خوفاً من أن يضعني في صفٍ واحدٍ مع من يسمّيهم بـ«الكتّاب الإسرائيليين المتعصّبين»[٩]، ولا من قبيل الموافقة على مسلكه الذي يريد التمويه عليه، ولكنْ رغبةً في تمحيص مقولة الحق تلك لكشف الباطل الذي يتخفى وراءها.

أنا لا أعرف من تفاصيل ما جرى في ندوة غرناطة أو في مهرجان روتردام الشعري (حيث شارك أدونيس مع الكتّاب الصهاينة، وحاورهم كما يقول من أجل إظهار ما في الثقافة العربية من تحضّر وقبول للآخر) إلا ما نشرته الصحف. ولا أعرف مدى حرارة دفاعه عن الثقافة العربية في الحدثين كليهما. كل ما أعرفه أن دلالة الفعل ذاته في كل منهما هي التي استثارت ما استثارت من استهجان؛ ولغة الأفعال أكثر فصاحة في معظم الأحيان من لغة الأقوال. ولكن أتيحت لي فرصة الإلمام عن كثب بآخر فصول الممارسات التي يسمّيها «هجوماً واختراقاً». فقد ذهبتُ إلى تونس للمشاركة في ستينية الشابي بعد أيام قلائل من الندوة التي شارك أدونيس في تنظيمها بها. ووجدت الحركة الثقافية في تونس مشغولة أو بالأحرى مصدومة بما جرى فيها. والتقيتُ بعدد ممن شاركوا في الندوة تحرياً للحقيقة، ثم قرأتُ تقريرَ جمال الغيطاني عنها في **أخبار الأدب**[١٠] وتنصّلَه هو وصنع الله إبراهيم مما ورّطهم أدونيس فيه. وكان ما جرى في هذه الندوة أبلغ ردّ على مزاعم أدونيس في **الآداب** حول الندوتين المشبوهتين في غرناطة وروتردام.

فالندوة التي نظّمها أدونيس من خلال اليونسكو حول «الجوانب الرئيسية للإبداع الروائي والشعري في العالم العربي على مشارف القرن الحادي والعشرين» والتي عقدت في بيت الحكمة في تونس ١٩ - ٢١ سبتمبر ١٩٩٤، هي ندوة لها تاريخ طويل يمتد منذ أعقاب حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨، ورغبة اليونسكو في الاحتفال بالثقافة العربية التي فاز عمدة الرواية بها بتلك الجائزة الأدبية المهمة. وكانت فكرة الندوة هي الاحتفال بالرواية، لكن أدونيس الذي كان يعمل باليونسكو، وله بدوائره علاقات وطيدة، نجح في إضافة الشعر إليها، توطيداً لسعيه الحثيث للحصول على الجائزة التي فاز بها نجيب محفوظ دون أدنى سعي منه إليها. وقد تأخّر عقد هذه الندوة سنوات عديدة بعد أن رفضتْ مصر استضافتها، ثم رفض المغرب استضافتها حتى استقرّ بها المطاف في بيت الحكمة بتونس. هي إذن ندوة للأدب العربي موضوعها عربي قحّ، وفضاء انعقادها عربي لم تمسسه حتى ذلك التاريخ أدرانُ

---

(٤) أدونيس، «حول قضايانا الراهنة»، **الآداب**، عدد أكتوبر ١٩٩٤، ص ٣.

(٥) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٦) المرجع السابق، ص ٤.

(٧) المرجع السابق، ص ٥.

(٨) راجع، في صدد تأكيد واقعة اعتناق المسيحية وتغيير اسمه، المقابلة التي أجراها الحبيب السعيدي مع بول شاوول ونشرت في جريدة **الرأي العام** التونسية في ١/١٠/١٩٩٤، ص ٨.

(٩) أدونيس، «حول قضايانا الراهنة»، ص ٤.

(١٠) جمال الغيطاني، «وقائع ما جرى في بيت الحكمة»، **أخبار الأدب** عدد ٦٤ في ١٩٩٤/١٠/٣، ص ١٢ - ١٣.

التطبيع، وجلُّ المشاركين فيها من البلاد العربية، لأنها ندوة للأدب العربي دون سواه... فلماذا جاء أدونيس بكاتب صهيونيّ من فلسطين المحتلة «إسرائيل» للمشاركة في ندوة للأدب العربي؟ وأين في هذا الحرصُ على الثقافة العربية الذي يزعمه؟ وماذا تقول قائمة المشاركين في تلك الندوة من خلال من دُعي، ومن غُيّب على السواء؟ فباستثناء كتّاب البلد المضيف، وباستثناء عدد من أصفياء أدونيس (...) جاء أدونيس بروائييْن من مصر، وآخرين من المغرب أحدهما يكتب بالفرنسية (طاهر بنجلون) وكان له دور كبير في الترويج لأدونيس بفرنسا، وروائي وكاتبة من لبنان، ليست ليلى بعلبكي أو حنان الشيخ أو إميلي نصرالله أو غيرهن من كاتبات لبنان البارزات وما أكثرهن، وإنما هي شاعرة لبنانية (ڤينيس خوري) تكتب بالفرنسية هي الأخرى، وكأن الإسهام الفرنسي هو كل إسهام لبنان الشعري. كما جاء بروائي من السودان هو الطيّب صالح، بالإضافة إلى إميل حبيبي. أما بقية البلاد العربية من فلسطين - التي لا يمثّلها حبيبي لحرصه المستمر مؤخراً على تأكيد انتمائه للدولة الصهيونية - إلى الجزائر وليبيا (وبها روائيان مهمان هما إبراهيم الكوني وأحمد إبراهيم الفقيه) والجزيرة العربية (التي أنجبت عبد الرحمن منيف) والأردن والعراق فقد غابت عن هذه الندوة أو غُيّبت. ولو اقتصر الأمر على هذا الحد لقلنا إنها مسألة التمثيل الناقص والاختيارات العارية من الموضوعية.

ولكن مشكلة الندوة جاءت من خلال مسألتين كاشفتين على توجه أدونيس التطبيعي الجديد، أولاهما هي التمويه على غياب العراق روايةً وشعراً بكاتب لم نسمع به من قبل هو نعيم قطان (يهودي عراقي هاجر إلى كندا منذ أكثر من ثلاثين عاماً) وضعوا أمام اسمه العراق/ كندا، ثم اضطّر إلى الاعتراف بأنه لا يمثل العراق، وإنما كندا (وهي بلد عربي حرص أدونيس على تمثيله في ندوته دفاعاً عن الأدب العربي بالطبع) فتأمل! كما دعت كاتباً إسرائيلياً يدعى سامي ميخائيل، وهو يهودي عراقي هاجر إلى فلسطين عام ١٩٤٩، وأصبح من كتّاب العبرية لا العربية فيها، ومن أكثرهم كراهية للعرب، وعداء لهم في نصوصه. والمعروف أن اليهود «السفارديم» في فلسطين المحتلة هم في معظمهم أكثر مغالاة في الصهيونية والعداء للعرب من نظرائهم «الإشكنازي»، وأشد ميلاً لليمين إذْ يشكلون أغلبية ناخبي الليكود. ومع هذا السامي ميخائيل تثور عدة قضايا: أولاها أن أدونيس لا يدافع عن القضايا العربية حينما يهاجمها المناصرون للعدوّ الصهيوني كما يزعم، بل يأتي بواحد من غلاة متعصّبيه للمشاركة في ندوة عن الأدب العربي، وبناء على ترشيح رسميّ من سفير العدوّ الصهيوني في اليونسكو أو في باريس كما أعلنت مادلين جوبيل مندوبة اليونسكو في ردّها على الأزمة التي أثارها احتجاج الياس خوري على حضوره. وثانيها أنه رتب أن يجيء دور إسهام هذا الكاتب الصهيوني في اليوم الأخير من الندوة، حتى إذا ما ثارت زوبعة بسببه - كما حدث بالفعل - يكون قد شارك في كل جلسات الندوة، وأصبح صديقاً لبعض من بها كما سنرى.

اليهود الذين جاءوا إلى فلسطين ليسوا مجرّد يهود، بل هم صهاينة يعملون على إقامة مشروع عنصري استيطاني فوق أرضٍ عربية!

وهناك أمر آخر، وهذا تأويل سمعته من أكثر من مصدر ممن حضروا الندوة، وهو أن أدونيس كان يتحسّب حساب أيّ اعتراض على وجود هذا الإسرائيلي الغريب، ولذلك فقد رتّب مع حوارييْه أن يطلبا الكلمة على الفور، ويقوما بدور المعارضة الكيّسة والمزيّفة لاحتواء الموقف وعدم تصعيده إلى حدّ الانسحابات والفضيحة. وقد طلب أولهما، محمد بنيس، الكلمة فقال «إن المسألة منهجية وأنطولوجية، ونحن لسنا ضد الحوار ولكن هذا المكان ليس للحوار السياسي، فهل فقد العالم العربي حتى حقَّ أن يحدّد أدبه؟ هل أصبحنا بحاجة إلى مؤسسات أخرى تعيّن لنا أدبنا وحدودنا، في حين أن فرنسا مثلاً لا تسمح لأحد بأن يحدّد لها أدبها؟ نحن نرحب بالصديق سامي ميخائيل ولكن الجلسة الآن حول العالم العربي والأدب العربي»[11]. فيا له من تعليقٍ يُقْصَدُ به تمييعُ احتجاج إلياس خوري وامتصاصه، وإلقاء اللوم على مؤسسة اليونسكو، والاعتذار للكاتب الصهيوني الذي يرحب به محمد بنيس ويصفه بأنه صديقه (...). ثم استمر تمييع الاحتجاج بأن قال ثاني الحواريين إن هذا هو رأي الجميع، وهو ما يعني أنه لا داعي لأن يقول أحد شيئاً آخر. ثم طلب رئيس الجلسة، صلاح ستيتية، وهو الآخر كاتب بالفرنسية، تدوينَ كل الآراء في محضر الجلسة. وتنازل المدعو سامي ميخائيل، الذي أحس أن المشاركين لا يريدون الاستماع إليه، عن إلقاء مداخلته، معلناً أنه سيكتفي بالإجابة على الأسئلة التي توجه إليه.

وعلاوة على هذا «الحرص» البالغ من أدونيس على الدفاع عن الثقافة العربية بإشراك الصهاينة في تناول مستقبلها، فقد حرص كذلك على «الدفاع» عنها بالاستئثار بتمثيل شعرها كله وحده... فلم يدع عبد الوهاب البياتي أو سعدي يوسف، أو محمد مهدي الجواهري، أو حتى شوقي عبد الأمير (وهو أحد مستشاري مجلّته) من العراق، ولا أحمد عبد المعطي حجازي أو محمد عفيفي مطر من مصر، ولا محمود درويش أو سميح القاسم أو غيرهما من الشعراء الفلسطينيين العديدين...

---

(١١) المقتطف من تقرير جريدة **الشروق** التونسية حول الندوة بعنوان «حضور كاتب إسرائيلي وأدونيس متهم فيها» عدد يوم ١٩٩٤/٩/٢٣، ص ١٧.

ويبدو أن تغييب العراق وتشويهه كانا أمرين مقصودين متعمّدين. فالبرغم من أن أهمّ قاصَّينْ وروائيين عراقيين يعيشان في تونس، وفي نفس المدينة التي عقدت بها الندوة (وهما فؤاد التكرلي وعبد الرحمن مجيد الربيعي) فإنّ الندوة لم تدعهما، ولا دعت غيرهما من كتاب العراق. وهذا نفس موقفها من ليبيا، وكأن الندوة ترى العالم العربي وفق محددات رؤية النظام العالي الجديد المغلوطة له: فتقيم حصارها حول العراق شعراً ورواية، وتفرض عقوباتها على ليبيا فتحرمها من الحضور. بل إنها وهي تعزل هذين البلدين العربيين الرافضين، وتعتّم على إسهامهما، ترحب بكاتب صهيوني جاء إليها بناء على طلب من سفيره في باريس، وتدعو كاتباً صهيونياً بدعوى أنه سيمثل العراق، ثم حينما تجيء بممثل لنادي القلم في فرنسا، لا تدعو أي كاتب فرنسي محترم أو معروف، وإنما تدعو كاتباً تافهاً من الدرجة العاشرة، يدعى ألكسندر بلوك، وهو يهودي صهيوني عتيد معروف بكراهيته للعرب إلى حد المقت وتحيّزه الأعمى للصهاينة.

ويحرص أدونيس في نهاية هذه الندوة الغريبة على أن يصدر عن الندوة في نهايتها ما سماه الرأي العام الثقافي في تونس بنسخة شبه حرفية من بيان وزير الداخلية الفرنسي ضد الجماعات الإسلامية، وهو البيان الذي أعدّ نسخته العربية أدونيس وترجمه للفرنسية عبد الوهاب المؤدب (وهو كاتب تونسي يكتب بالفرنسية). وطلب من الحاضرين التوقيع عليه دون قراءته، رافضاً تعديل البيان أو الخروج عن نص وزير الداخلية الفرنسي المشهور، حتى ولو أدّى به هذا إلى رفض عدد من الكتّاب التوقيع عليه، كما يقول لنا جمال الغيطاني في تقريره، والمنصف المزغني في احتجاجه العاصف عليه أثناء قراءته إياه: «كيف ترفض أن تسلمنا البيان، ثم تدعي أننا رفضنا التوقيع عليه؟ إنك تريد أن تدعي حق الدفاع عن الحرية والنضال ضد الأصولية»[١٢]. وكل ما أراد عدد من الكتّاب تعديله، وخاصة صنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني، هو إلغاء نظرة البيان ذات البعد الواحد، التي تعود في جوهرها إلى الأصل الذي سبق لوزير الداخلية الفرنسي إعلانه، وإضافة إدانة مماثلة لأنظمة القهر العربية المختلفة، التي تتاجر هي الأخرى بالإسلام، وتمارس أشكالاً من القمع الإجرائي والمفهومي تنتمي إلى العصور الوسطى. وكيف يضيف أدونيس شيئاً من هذا وهو الذي يكتب في جريدة النظام السعودي[١٣]، وأعدّ كتاباً عن مؤسّس أيديولوجيته المتزمّتة.

ولكن قبل الحديث عن هذا الكتاب الغريب، الذي أعدّه أدونيس عن زعيم الوهابية، وصعد به فيه إلى مرتبة الرسول محمد، أود أولاً استكمال الردّ على بقية النقاط التي يثيرها مقال أدونيس في **الآداب**. وسنردّ هنا على دعوته بألاّ نقيم تماهياً بين شعب ونظامه السياسي. وبألاّ يقيم المثقف العربي «بين اليهود والنظام الإسرائيلي تماهياً». ورأينا أنّ التماهي بين اليهود والدولة الصهيونية مرفوض بالطبع، لأن يهود العالم أكثر من عشرين مليوناً لم يختر منهم الصهيونية والهجرة إلى فلسطين إلا عشرة في المئة. فاليهود الذين تركوا أوطانهم الأصلية وجاءوا إلى فلسطين، سواء قبل إقامة الدولة الصهيونية أو بعدها، ليسوا مجرد يهود، ولكنهم يهود صهاينة في المحل الأول، يعملون على إقامة مشروع عنصري استيطاني فوق أرض عربية، وعلى إبادة أهلها الفلسطينيين. ومن هنا فإن هناك تماهياً كاملاً بينهم وبين المشروع الصهيوني والنظام الإسرائيلي الذي يجسّد هذا المشروع، ويتمسّك به حتى اليوم. ففي الوقت الذي يطالب فيه هذا النظام العنصري بإلغاء الميثاق الوطني الفلسطيني، وينكر حقوق اللاجئين الفلسطينيين في العودة إلى وطنهم أو حتى الحصول على تعويضات ملائمة عن اغتصاب ممتلكاتهم، يرفض أي مناقشة لقانون العودة الصهيوني المفتوح لكل من هو من أمّ يهودية.

ولا ريب في أن هناك من اليهود من يستحقون احترام جميع العرب وتقديرهم، وينبغي علينا السعي إلى إقامة حوار معهم، وإلى تعزيز مواقفهم الصحيحة من الصهيونية. لكن اليهود الذين يجب أن يحظوا بكل احترامنا وتقديرنا، وأن نقيم حواراً حقيقياً معهم، هم الذين يعيشون في أوطانهم المختلفة دون المشاركة في المشروع الصهيوني بالدعم أو التبرع. وأوّل من نقيم حواراً معهم هم أولئك اليهود الذين يساهمون في كشف الوجه القبيح لهذا المشروع، مثل ناعوم تشومسكي الذي يستحق من الكتّاب العرب الحقيقيين كل إجلال وتقدير. أما الذين يتركون بلادهم لاحتلال بلادنا، وقتل أشقائنا، وفرض مشروعهم علينا، وفتحها لليهود الآخرين باسم قانون حق العودة الصهيوني، فإنهم ليسوا من النوع الذي يطالَبُ المثقف العربي حياله بأن يتوقف عن مساواته بالنظام السياسي الصهيوني.

وقد يقول قائل إن عدداً كبيراً من هؤلاء اليهود لا خيار لهم لأنهم قد ولدوا على تلك الأرض، ولا يعرفون لهم وطناً غيرها، وأن هذا النوع من اليهود هم الذين يطالبنا أدونيس بالحوار معهم. ولكني أتحداه أن يجد مثقفاً واحداً ممن يدعوهم «بغير المتعصبين» وممّن يحاورهم في المنتديات أو يأتي بهم إلى ندواتنا العربية الخالصة.. أقول: أتحدّاه أن يجد واحداً من هؤلاء يرفض المشروع الصهيوني المتجسد في الدولة الصهيونية التي يحمل جواز سفرها، أو يدعو لإلغاء حق العودة لأرض

---

(١٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٣) ليس من قبيل المصادفة أن يغفل التقرير الذي كتبته هذه الجريدة، وهي جريدة **الحياة** التي تصدر في لندن، مسألةَ الكاتب الصهيوني ورفضَ عدد من المشاركين للتطبيع مع العدو الصهيوني. راجع جاد الحاج «التراث بين متشبث ومحاور ورافض»، **الحياة** ١٩٩٤/١٠/٣، ص ١٦.

فلسطين، ناهيك عن أن يقبل بحلّ الدولة الديمقراطية المتعدّدة الديانات وغير العرقية فيها، وهو الحل الذي يعترف أدونيس بأنه طرحٌ متقدّمٌ جداً وما زال الطرح الأمثل. فهل يمكن أن يُعتبر قبولُ هذا الطرح الأمثل شرطاً للحوار مع الآخر الصهيوني؟ أم أن الشروط تُملَى علينا وحدنا، ونستسلم لها، ونشوّه من يرفضونها في عرفه ونساويهم بغلاة المتعصّبين من الصهاينة!؟ والغريب أن أدونيس الذي يعترف بأن «الثقافة في إسرائيل متعدّدة المراجع، متعدّدة الجذور، وإن كانت الأفكار السياسية متقاربة، لا سيما فيما يتصل بنظرية الدولة»[14]، يطالبنا بعدم إقامة تماهٍ بين المثقف هناك وبين الدولة، وبأن نقيم معه الحوار لأن «الحوار بين الفكر العربي واليهود لم ينقطع على مدّ التاريخ العربي وقد بلغ ذروته في الأندلس»[15].

دور المثقف هو التصدّي لكل أشكال التطبيع، لا تسويغ التطبيع الثقافي بحجّة وجود بعض أشكال التطبيع المتعثّرة الأخرى!

وهذه مقولة حقّ أخرى يراد بها باطل. فهي تريد تسويغ الحوار مع هذا النوع الثاني من اليهود الصهاينة، والتسليم بمشروعهم، بينما يجعل كلُّ المثقفين الرافضين شرطَ التخلي عن هذا المشروع الشرطَ الأوليّ لأي حوار. وعلاوة على ذلك فإن مقولة أدونيس تغفل أن أي حوار من هذا النوع إنّما يتم داخل علاقات قوة تؤثر عليه وتبلور غاياته ودوافعه ونتائجه، وأن الحوار الذي بلغ ذروته في الأندلس كان يتم في سياق مشروع عربي قوميّ بينما ما يدعونا إليه أدونيس يتم في سياق فرض شروط الاستسلام الكامل للمشروع الصهيوني في المنطقة. أما القول بأنّه: «إذا كانت مهمة السياسي التشدد، فليست مهمة المثقف التساهل، بل تحريك أفكار وطرح رؤى»[16]، فهو من نفس نوع مقولات الحق التي يراد بها باطل. ذلك أن الرؤى والأفكار التي يطرحها أدونيس من النوع الذي يسوّغ الاستسلام، وينفي دور المثقف الرافض، وينشر اليأس باسم دونية المثقف إزاء السلطة. وقد يبدو دفاع أدونيس في ظاهره منطلقاً من رفض المثقف للتماهي مع السلطة، ولكن تأكيده على أن «الكلام على التطبيع الثقافي بين العرب وإسرائيل إيهام... ولعلّه أن يكون نوعاً من التغطية على التطبيع الآخر: السياسي، الاقتصادي، الإعلامي، السياحي، إضافة إلى طرق التواصل الأخرى؛ إنه ألهية جديدة للكتّاب العرب، تبدّد طاقاتهم عبثاً وتمزقهم»[17]... يكشف سعيَه الدؤوب للتماهي معها، وتيئيس المثقف من العمل ضد مخطط الأنظمة التي استسلمت للعدو حفاظاً على عروشها ومقاعد حكمها الخاوية.

(١٤) أدونيس، «حول قضايانا الراهنة»، ص ٥.

(١٥) المرجع السابق، ص ٤.

(١٦) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

ويواصل أدونيس هذا التمويه الذي يسوّغ قبول التطبيع قائلاً: «إنني أتساءل كيف يمكن بعضنا أن ينادي بعدم التطبيع الثقافي مع إسرائيل، ويسكتوا عن جميع أنواع التطبيع الأخرى؟... هل رفض هذه الاجتماعات [بين كاتب عربي وكاتب يهودي] وهذه العلاقات، وقبول كل الجوانب الأخرى المشار إليها هو الصراع الثقافي الذي يبشرون به؟ من طبيعة العمل الثقافي، إن كان إنسانياً وخلاقاً، أن يكون الآخرُ، دون تمييز، همّاً أولياً من همومه: يحاوره وينقل إليه كشوفه ونظراته إلى الإنسان والعالم»[18]. والردّ على هذه التساؤلات هو - في رأينا - رفضُ التطبيع الثقافي كمنطلق أساسي لرفض كل أشكال التطبيع الأخرى، لا قبوله بسبب وجود بعضها أو محاولة فرضه علينا. ويبدو أن أدونيس لم يسمع عن «لجنة الدفاع عن الثقافة القومية» التي تشكلت من مثقفي مصر عقب توقيع السادات على وثيقة استسلامه المشؤومة. وقد اختارت اللجنة أن يكون اسمها «لجنة الدفاع عن الثقافة القومية»، لا لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية، لوعيها بأن الثقافة العربية كلها في خطر، ولم يقتصر نشاطها على العلاقات والاجتماعات بين «كاتب عربي وكاتب يهودي»، وإنما كشفت كل أشكال التطبيع الإعلامي والاقتصادي والتقني والسياحي وساهمت بشكل فعال في عرقلتها.

الصهيوني ليس مجرّد «آخر» تدعونا «الإنسانية الأخلاقية» إلى الحوار معه، بل هو عدوّ شرس يجعل دمارنا شرط وجوده!

فدور المثقف هو التصدّي لكل أشكال التطبيع، لا تسويغ التطبيع الثقافي بحجّة وجود بعض أشكال التطبيع المتعثّرة الأخرى التي تدعو لها الأنظمة وتعاني الأمرين بسبب رفض المثقفين للتطبيع وصمودهم في وجهه. وما يدعو له من يرفضون كل أشكال التطبيع، وهم غالبية المثقفين العرب الحقيقيين لحسن الحظ، ليس مجرد رفض العلاقات والاجتماعات بين «كاتب عربي وكاتب يهودي»، وإنما رفض كل أشكال الحوار مع الصهاينة أينما كانوا ما لم ينقدوا أسسَ المشروع الصهيوني نفسه ويرفضوه. كما أن مساواة الصهاينة باليهود فيه قدر آخر من التمويه، لأن الذين يرفضون التطبيع يرفضونه مع العدو الصهيوني وكتّابه لا مع اليهود عامة، ويسعون باستمرار للحوار مع الآخر المختلف مهما كانت رؤيته مادامت غير عنصرية أو وحشية ولا تستهدف دمارنا. فمن طبيعة العمل الثقافي حقاً، إن كان إنسانياً وخلاقاً، «أن يكون الآخر، دون تمييز، همّاً أولياً من همومه» كما يقول

(١٧) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

لنا أدونيس، ولكن شرط أن يكون هذا «الآخر» مجرد آخر، لا أن يكون عدواً شرساً يجعل دمارنا وخنوعنا شرطَ وجوده وازدهاره. وتحويل العدوّ إلى مجرد «آخر» والدعوة إلى الحوار معه باسم الإنسانية الخلاقة هما الألهية الجديدة التي يريد أدونيس أن يلهي المثقفين بها عن دوافعه الحقيقية لما يفعله، وهي دوافع - لو علم - لن تبلغ به مراده أبداً...

ولذلك فإن رفض هذه الألهية الأدونيسية المزيّفة ليس بأي حال من الأحوال انكفاءً، كما لا يني يكرّر[١٩]، بَلْ إن رفض التطبيع بكل أشكاله هو الفعالية الوحيدة التي تنطوي على رفض العدو، ورفض مشروعه في مرحلة الهزيمة والتردي، وتبعية الأنظمة العربية المنهارة للولايات المتحدة وسلامها الزائف المفروض علينا. وقد كان من طريف المفارقات أن نُشرت مقالةُ أدونيس تلك في مواجهة افتتاحية د. سهيل إدريس التي ردّ فيها على ذلك بقوله «وإذا كان من خيار بعض الأنظمة المهزومة أن تستسلم، فإن من خيار الثقافة المقاومة أن تتصدّى، وقد قرّرنا أن نتصدّى. قررنا أن نتصدّى لكل من يحاول أن يعطي العدو الصهيوني غير صفة الوحشية والعدوان والمجازر. وقررنا أن نتصدى لكلّ من يرى أن الهزيمة والخنوع قدر واجب على أمتنا. وقررنا أن نتصدى لبعض الأقلام التي تهزأ بمحاربة التطبيع مع العدو الصهيوني...»[٢٠].

الشيخ الإمام محمد بن عبد الوهاب

... كنتُ قد تحدثتُ عن كتاب نشره أدونيس عن الإمام محمد بن عبدالوهاب، ويناقض به كلَّ ما كرس حياته للتبشير به من قيم العقل والحداثة. ويبدو أن أدونيس قد شعر بالخجل من فعلته، فأسقط اسمَه واسمَ زوجته من صفحة العنوان الخارجي وأثبتهما في صفحة العنوان الداخلي وحده...

وقد وقع هذا الكتاب بين يدي مؤخراً، وفي الوقت الذي يحرص فيه أدونيس على الاجتماع بمثقفي العدو الصهيوني ومحاورتهم، وتحويل نفسه إلى جسر لعملية التطبيع الثقافي مع العدو الصهيوني الذي لايزال .يحتل أجزاء غير قليلة من وطنيه (السوري بالميلاد واللبناني بالتجنس). أليس من الأفضل أن يتريث قليلاً حتى يجلو العدو الصهيوني عن أرضه قبل أن يدعو للتطبيع معه، ويشترك مع مثقفيه في ندوات غرناطة وروتردام، ثم يجيء بهم للمشاركة في ندوة تونس؟ كل هذا في الوقت الذي لا يطبّع فيه أدونيس العلاقات مع قسم كبير من الكتاب العرب أنفسهم، ويساهم بفعالية في فرض الحصار الذي أقامته أنظمةُ دول «مجلَس التعاون الخليجي» عليهم...

ديوان النهضة

الشيخ الإمام

محمد بن عبد الوهاب

اختار النصوص وقدم لها

أدونيس وخالدة سعيد

دار العلم للملايين

وقد صدر هذا الكتاب، لبشاعة المفارقة في سلسلة «ديوان النهضة: دراسات ونصوص تمثل رؤية جديدة للنهضة العربية» بعنوان **الشيخ الإمام محمد بن عبدالوهاب** عن دار العلم للملايين عام ١٩٨٣. فتأمل كيف تحول زعيم الفكر الجامد والمحافظ إلى واحد من رواد النهضة، حينما يسخِّر أدونيس قلمَه لتمرير أفكاره ورؤاه في هذا الكتاب! وهو كتاب سقطة بكل معنى الكلمة، تتعارض كلماته مع كل ما زعم أدونيس أنه يدعو إليه، ومع كل ما أخذه عمَّن أخذ عنهم من قبل، سواء شعرياً من سان جون بيرس، أو نقدياً من سوزان برنار... ويشرح لنا أدونيس فلسفة شيخه وإمامه الجديد وأفكاره في مقدمة ضافية لا يمكن فيها التمييز بين صوت الشيخ الإمام كما يدعوه أدونيس، وصوت الكاتب نفسه. وقد نسي - أدونيس - في هذا المجال حديثه عن «ضرورة ألا نستخف بعقل القارئ، وألا نفترض فيه قدرة كقدرة هذا النوع الغريب من الكتاب على ابتلاع التناقضات»[٢١].

ويقول أدونيس في غمار حديثه عما يدعوه «النظرة الوهابية إلى الإنسان والعالم» - فقد أحال هذا الرجعي العتيد إلى فيلسوف له نظرة إلى الإنسان والعالم - : «لا بد لكي نفهم النظرة الوهابية إلى الإنسان والعالم، من أن نفهم بادئ ذي بدء، نظرتها إلى التوحيد، ونعرف بالتالي

(١٩) المرجع السابق، ص ٥.

(٢٠) د. سهيل إدريس، «ثقافتان وواقعان»، **الآداب**، عدد أكتوبر ١٩٩٤، ص ٢.

(٢١) أدونيس، **النظام والكلام** مصدر مذكور، ص ٢٧٥.

ما يقتضيه في منظورها أو ما يوجبه»[٢٢]. ثم يبدأ في شرح التوحيد لديه بأنه «هو أن نعلم أن الله يتفرد بصفات الكمال المطلق، وأن نعترف بهذا التفرد، وأن فرده وحده بالعبادة... التوحيد أصل الأصول، وأساس الأعمال، وبأنه حق الله الواجب على البشر، وبأن المقصود الجوهري من دعوة الرسل كلهم، إنما هو الدعوة إليه»[٢٣]. فنكتشف أننا بإزاء فهم على درجة كبيرة من البساطة، إن لم نقل السذاجة، وهو فهم لا ينطبق على التوحيد الإسلامي وحده، ولكن تنضوي تحته كل الأديان التوحيدية الثلاثة. فهي جميعها تقر بتفرد الله بصفات الكمال المطلق، وتعترف بهذا التفرد، وتفرده وحده بالعبادة. فما هو العنصر الإسلامي المميز في هذا المفهوم الذي يجعله مفتاح الجنة المضمون لديه؟ هذا ما لا يجيب عنه أدونيس ولا شيخه المتزمت.

ثم يشرح لنا أدونيس «أحكامَ الأسباب» لدى شيخه الجديد قائلاً: «إن الأسباب مرتبطة بقضاء الله وقدره، صغيرة كانت أم كبيرة. إن شاء أبقى سببيتها تجري على مقتضى حكمته، وإن شاء غيَّرها، لكي يحول دون اعتماد عباده عليها، ولكي يظهر لهم كمال قدرته. فالإرادة المطلقة والتصرف المطلق لله وحده. وهكذا فإن من يتوسل أية وسيلة ليرفع البلاء النازل عليه، أو ليدفع نزوله معتقداً أنها هي الرافعة الدافعة، فقد أشرك بالله الشرك الأكبر، لأنه بهذا يقول بشريك مع الله في الخلق والتدبير، ويعتمد هذه الوسيلة، من دون الله، طمعاً بنفعها أو رجاء لها»[٢٤]. هكذا يقدم لنا شاعر الحداثة هذه القدريةَ المطلقةَ التي تنفي الإرادة الإنسانية، وتجرِّم الإنسان الذي يسعى إلى دفع البلاء النازل عليه، وتعيد الأسباب كلها لقضاء الله، نازعة عن الإنسان أيَّ أمل في الاختيار أو تحكيم العقل. والغريب أن أدونيس نفسه ينسى كل آرائه في الحرية، وهي الآراء التي تتناقض مع هذا الكلام على طول الخط على نحو ما يقول في كتاب آخر: «ولا تتحرر الذات حقاً إلا إذا مارست المعرفة، كشفاً وإفصاحاً، بحرية كاملة. ولا تكتب الذات حقيقتها إلا في مثل هذه المعرفة الحرة، وهذه الحرية المعرفية»[٢٥]. فأين هي المعرفة الحرة والحرية المعرفية من أحكام الأسباب التي يفصّل لنا فيها القول بهذه الطريقة؟!

ثم ينتقل أدونيس بعد ذلك إلى مفهوم التوثين لدى ابن عبدالوهاب، ويقول في شرحه إياه: «والذبح لغير الله توثين، بل هو شرك أكبر لأنه من المقاصد. وشرك أيضاً الذبحُ لله في مكان يُذبح فيه لغير الله. ذلك أن هذا المكان مَشْعَر شِرْك؛ فذبح المسلم فيه ذبيحةً، إنما تشبُّهٌ بالمشركين، ومشاركةٌ في مشعرهم، ولو أنه قصد ذبيحته لله.. خصوصاً أن هذه الموافقة الظاهرة تدعو إلى الموافقة الباطنة والميل إلى المشركين»[٢٦]. إذا كان أدونيس الذي يكتب هذا الكلام في مقدمته لديوان نهضة شيخه وإمامه الجديد محمد بن عبدالوهاب يؤمن به حقاً، فكيف يتَّسق هذا الموقف الصارم من المشعر مع تبريره للمشاركة في أكثر من مشعر من مشاعر الصهاينة، بدعوى الدفاع عن الثقافة العربية؟.

والغريب أنه يكرر في مقدمته لكتاب شيخه الجديد «أن في ذلك ما يوضح جانباً أساسياً من علاقة المسلم بغير المسلم، على صعيدي القول والعمل. فالشرع يَنهى عن مشابهة الكفار.. إبعاداً للمسلمين عن الموافقة لهم في الظاهر، التي هي وسيلة قريبة للميل والركون إليهم»[٢٧]. وكيف يتبنى أدونيس مثل هذا الكلام، ويوِّطئ اسمَه للترويج له، ثم يطلع علينا في مقالة **الآداب** بأن «طبيعة العمل الثقافي، إن كان إنسانياً، أن يكون الآخرُ دون تمييز، همّاً أولياً من همومه: يحاوره، وينقل إليه كشوفه ونظراته إلى الإنسان والعالم»[٢٨]؟ أيهما نصدّق: هذا الذي يدعو لإبعاد المسلمين عن مواطن الشبهة أو الموافقة الظاهرية مع غير المسلمين باعتبارها وسيلةَ الميل والركون إليهم، أم ذلك الذي يتحمَّس للآخر دون تمييز بما في ذلك أعداء الأمة العربية والثقافة العربية؟ وكيف يمكن لقارئ أن يمنح أياً من النصَّيْن المتعارضين المصداقية؟

أدونيس كتب كتاباً كاملاً عن زعيم الوهابيّة، وعلا به إلى مرتبة الرسول محمد!

وينتقل من الحديث عن التوثين إلى تجليات هذا التوثين في التصوير وإزالة القبور، ويستطرد مدافعاً عن تحريم شيخه وإمامه الجديد للفن وللتصوير: «من هنا ندرك أن تحريم الصورة في الإسلام، كما يرى الإمام محمد بن عبدالوهاب، رؤيا دينية - ميتافيزيقية (كذا)، وأن المسألة ليست محصورة في حدود الشرع، كما يذهب بعضهم، وليست مسألة تفسير متزمت أو ضيق للدين (كذا)، كما يرى البعض

---

(٢٢) **الشيخ الإمام محمد بن عبدالوهاب**، اختار النصوص وقدم لها أدونيس وخالدة سعيد، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٣)، ص ٥.

(٢٣) المرجع السابق، ص ٥ ـ ٦.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٧.

(٢٥) أدونيس، **النص القرآني وآفاق الكتابة** (بيروت: دار الآداب ١٩٩٣) ص ١٠٢.

(٢٦) **الشيخ الإمام محمد بن عبدالوهاب**، ٨ ـ ٩.

(٢٧) المرجع السابق، ص ٩.

(٢٨) أدونيس، «قضايانا الراهنة»، **الآداب**، عدد أكتوبر ١٩٩٤، ص ٤.

الآخر»[٢٩]. ما هي إذن إن لم تكن هذه ولا تلك؟ هنا يتجلى تهافتُ دفاع أدونيس عن آراء شيخه وإمامه الرجعية المسرفة، ويحمله الغيُّ في هذا الدفاع إلى المبالغة والتعميم التبسيطي عندما يقول: «كانت الوثنية تعبّر بالطريقة التصويرية، إجمالاً، وبالصورة نحتاً ورسماً في الغالب. أما الوحدانية فليست تجاوزاً للوثني وحسب، وإنما هيَ أيضاً اكتشاف لماهية الوجود، للوجود المجرد. وتعبيرها الرئيس الأساس عن هذا الاكتشاف إنما هو تجريدي وبالطريقة الأبجدية. والأبجدية تجريد وهي لذلك أغنى، وأعمق كشفاً، وأكثر ثبوتية وديمومة من الصورة. ثم إن اللغة الأبجدية أشد صلة بالنفس والوعي من لغة الصورة التشكيلية (كذا)، وهي لذلك أكثر قابلية على أن تُشحن بالدلالات»[٣٠].

أي كلام، هذا الذي يقيم تعارضاً زائفاً بين الصورة والكلمة دون وعي بأن الصورة أيضاً، مهما كانت درجة تجسيدها، تنطوي على تجريدها الخاص، الذي يحيل الواقع والأشخاص والموجودات إلى خطوط وألوان؟ ومتى كانت الكلمة أكثر قابلية على الشحن بالدلالات من الصورة؟ أهذا حديث شاعر يجعل من الصورة أداة للتعبير الشعري؟ أما إذا كانت الصورة لديه هي، وفقاً لما هي لدى شيخه، الرسم والنحت، فهل سمع أدونيس عن التأثيرية الفرنسية...؟.. ألم تمنح رسومُ التأثيريين الفرنسيين، بخاصةٍ، لغةَ التصوير فيضاً من الدلالات التي تستعصي على اللغة؟ وإذا تغاضينا عن ذلك، فكيف يمكن التغاضي عن هذا الربط القسري بين التوحيد واكتشاف ماهية الوجود والعداء للتصوير؟ ألم تجسد المسيحية في الصورة كلَّ مقولاتها، وهي في جوهرها ديانة توحيدية؟

لكن الغريب أن أدونيس الذي يقيم هنا تعارضاً صارماً، ولكنه مغلوط، بين الأبجدية والصورة، بين الكتابة والرسم، يوحّد بينهما في مكان آخر حيث يقول: «تخرج الكتابة من دائرة التخوم التي تقسمها أنواعاً، وتصبح الكلمات أشبه بالخطوط والألوان في اللوحة. وكما أن اللوحة لا تحدَّد بنوع معياري من خارج، بل تحدَّد بتكوينها ذاته، ضمن ذاتها، في تآلف ألوانها وخطوطها، كذلك يصبح النصُّ الكتابي لا يحدَّد من خارج بقاعدة ما، أو معيار ما، وإنما يحدَّد ببنيته ذاتها في تآلف كلماته، وفي نسجها»[٣١] . فأيهما نصدق؟ من يقيم التعارض بين الصورة والكتابة، ويزعم تفوق الكتابة على الصورة، أم من يؤسس قوانين الكتابة وفق القوانين التي يستقيها من الصورة، فيجعلها تابعةً لها؟ إنها أزمة تخبط شاعرٍ يريد تسويغ كلمات شيخه، فيحطم كلماته هو نفسه، ويفقدها كلَّ مصداقية.

ثم يواصل أدونيس لا اقتطافَ آراء شيخه وإمامه الجديد محمد بن عبدالوهاب فحسب، وإنما التماهي معها واعتناقها وإكسابها بعداً جديداً حينما يقول: «إن الذات تتأمل الصورة من خارج. وفي الكلمة لا وجود لهذا التعيين (كذا). والانطباع الذي تولده الصورة حسي أولاً، أما الانطباع الذي يولده الكلام فتجريدي، يأتي من العقل أو القلب أو النفس أولاً، يأتي من دخيلاء الكائن. والصورة انعكاس، بشكل أو آخر، لواقع موجود مسبقاً، فهي بشكل أو آخر تقليد. أما الكلام فتسميةٌ للأشياء وخلق للواقع: كن فيكون. وليس التصوير الإلهي إذن تصويراً، وإنما هو تكوين، أي أنه كلمة «كُنْ» الخلاقة. نضيف إلى ذلك أن الصورة يمكن أن تحيل المصوَّرَ إلى وثن، أي إلى إله يَحلُّ، بالاحترام والتقديس والعبادة، محلَّ الإله الواحد الأحد. وهذا يعني أن لا شيء يجب تصويره. ويعني بالأحرى أن لا يُصور الإنسانُ الحي، لأن الخطر في أن يُحوّل إلى وثن/ إله أشدُّ من الخطر الكامن في صورة الشيء المادي»[٣٢].

ومن يتأمل هذه الفقرة يجدها طافحة بالمغالطات التي تبدو للوهلة الأولى منطقية، ولكنها في الحقيقة عارية من أي منطق، ومتناقضة مع كل دعاوى الحداثة التي كرس أدونيس نصَّهُ لترويجها، واستخدامها في منح هذا النص مكانة مركزية ونفي ما عداه من نصوص بديلة أو مغايرة تشكل خطراً عليه، أو ينال وجودها من مكانته. أي كلام هذا الذي يفترض أن الصورة تتحول إلى وثن! ولو نبّه أدونيس قارئه إلى أن هذا هو رأيُ محمد بن عبدالوهاب لا رأيه هُوَ، لاستلزم منه الأمر أن يناقش مثل هذا الرأي السقيم. ولكنه يتبنى هذه المغالطات، ويسوغها بالتعبير المنمق المنطقي في ظاهره، والذي تصل مغالطاته المنطقية ذروتها: «ربما نجد في هذا الضوء ما يوضح ظاهرَة حجب المرأة في المجتمع الإسلامي - العربي. فهذا الحجب نتيجة منطقية وطبيعية للنظرة التجريدية التوحيدية، التي ترفض المحسوس وإغراءاته. وفي هذه الحالة لا يكون الحجاب الذي يلقى على المرأة إلا نوعاً من محو صورتها - موطن الإغراء. لا يكون، بعبارة ثانية، إلا توكيداً على أولية التجريد الروحاني، (كذا) وتجاوزاً لعالم الحس والغريزة»[٣٣].

إنّ ما هالني في هذه الفقرة ليس إقرار داعية الحداثة لحجاب المرأة، وفلسفته لها - فقد ألفتُ تخبُّطَهُ وتناقضَه في كثير من النصوص - ، ولكنه يسوغ دعوته لحجاب المرأة بشكل يجعلها التمهيدَ لتحجيب الرجل، ولإلغاء العقل كذلك. فإذا كان منع التصوير لدى شيخه وإمامه الجديد مطلقاً، (لا شيئاً يجب تصويره)، وإذا كان منعُ التصوير هو الذي يسوغ لديه حجابَ المرأة ومحوَ

(٢٩) **الشيخ الإمام محمد بن عبدالوهاب**، ص ١١.

(٣٠) المرجع السابق، ص ١٢.

(٣١) أدونيس، **النص القرآني وآفاق الكتابة**، ص ٥٥.

(٣٢) **الشيخ الإمام محمد بن عبدالوهاب**، ص ١٣.

(٣٣) المرجع السابق، ص ١٣.

صورتها، فلا بد بالتالي من حجاب الرجل كذلك، ومحو صورته حتى تتّسقَ مقولتُه الركيكةُ في اعتبار حجب الصورة نتيجةً منطقية وطبيعية للنظرة التجريدية التوحيدية. والدعوة إلى حجاب المرأة حتى يتجاوز الرجلُ عالمَ الحس والغريزة، لا بد أن تفضي إلى تحجيب الرجل لأن المرأة إنسانٌ هي الأخرى، وتريد أن تتجاوز عالمَ الحس والغريزة، فلا بد أن نحجّب الرجل حتى نيسر لها هذا التجاوز.

فإذا انتقلنا إلى تناوله للغة فسنجد أن تناقضه مع كل ما سبق أن كتبه عن الشعر واللغة يطرح أساساً مسألة مصداقية خطابه كله، فخطاب الكاتب نص كلي لا يتجزأ، ولا يمكن اقتطاع أجزاء منه وتبريرها بمعزل عن الأجزاء الأخرى التي تناقضها فكرياً ومنطقياً.

يقول أدونيس: «وفي هذا الضوء كذلك نفهم الأهمية التي تعطى، في الإسلام، للكلمة أو للدال اللغوي أي للبيان. وليس البيان بديلاً للصورة، وإنما هو بدء، وهو الطريقة الأكثر إفصاحاً عن المعنى أو الحقيقة. وطبيعي أن في البيان صوراً، لكنها من جهة لغوية، وهي لا تُقصَد من جهة ثانية لذاتها، ولا يُستَمْتَع بها من حيث هي صورة لذاتها وبذاتها، وإنما يُسْتَمْتَع على العكس بما توحي به أو تنقله: بالمعنى أو بالفكرة - أي بالمضمون والمعقول. ومن هنا ذُمَّ سحرُ البيان حين يكون هذا السحر مقصوداً لذاته»[٣٤]. هذا التخليط، الذي يفصل بين المبنى والمعنى، يمكن العثور على نقيضه الكامل في كتابات عديدة سابقة لأدونيس التي ينادي في الكثير منها بضرورة «الخروج من الثقافة التي ولَّدها الدينُ، أو تولدت بتأثيره. وتنهض هذه الثقافة كما تمارَسُ في المجتمع العربي على أسس ينبغي نقضها من أجل ثقافة تقوم على أسس أخرى»[٣٥]. ويبلور فيها مفهوماً «للبيان المشرقي» مناقضاً لهذا المفهوم الذي يفصل بين الإشارة والدلالة في الكلمة، وبالتالي بين الشكل والمضمون في النص، لأنه مفهوم يتحدث عن بهاء الكلمة الفعل. وبعد أن يتحدث بقدر مماثل من التخبط عن معنى الجمال والقيمة الجمالية في الإسلام ينتهي فيه إلى «أن الجميل هو ما يقول الشرع إنه جميل»[٣٦] ينتقل إلى القول: «هكذا تمّحي ذاتُ الإنسان أمام ذات الله، وأمام حضوره المطلق. ونحن نميل إلى تفسير ما نسميه بالظاهرة في نتاج الإمام محمد بن عبدالوهاب، بهذا الامّحاء. هذه الظاهرة هي غياب المؤلف في هذا النتاج: فنحن لا نعثر فيه، مع أنه ضخم واسع، على قول أو رأي خاص بالإمام. وإنما هو نتاج استعادة - أي أنه إعادة تصنيف وتبويب لما قاله الإسلام، وإعادة تنظيم لشروحه وتفاسيره. وهذا في رأينا ظاهرة يمكن أن نفسرها... بأن غياب المؤلف تشبّه بشخص النبي

(٣٤) المرجع السابق، ص ١٤.

(٣٥) أدونيس: **النظام والكلام**، ص ٥٦.

(٣٦) **الشيخ الإمام محمد بن عبدالوهاب**، ص ١٤.

الذي هو ناقل مبلّغ وليس مؤلفاً»[٣٧]. ويتضح ما في هذه الفقرة من تناقض ينتهي به إلى تشبيه إمامه الجديد بشخص النبي، إذا ما استعدنا هنا رأي أدونيس في الاستعادة في مكان آخر حيث يعتبرها نوعاً من الآلية والببغائية الغبية عندما يقول: «حين لا يكون فكري إلا استعادة لا أكون إلا إلهاً، ولا يكون لي حضور بوصفي ذاتاً تفكر وتفصح عن فكرها الخاص بكلامها الخاص، بل لا يكون لي حضور في اللغة نفسها بوصفي مفصحاً عن ذاتي. وقد يتساءل العربي المسلم مواصلاً اعترافه: هل أُسِّسَ المعنى المسبق على تغييب المعاني كلها - ماضياً وحاضراً ومستقبلاً؟ أفلن يضعني إذن هذا المعنى في حالة دائمة من الهرب من نفسي، والهرب من الواقع، والهرب من التاريخ؟»[٣٨]. ومن خلال المجاورة بين النصين يتضح لنا أن الاستعادة ممجوجة مرة، ومقبولة بل ومستحسنة أخرى، فأيهما نصدق؟

إنّ الثمن الفادح لهذه السقطة سيستأدي كتابة أدونيس وشعرَه الكثيرَ، وسيلقي بظلال كثيفة من الشك على مصداقية النص عند أدونيس، وعلى طبيعة دوافعه. وأراني اتساءل في نهاية هذا المقال كيف يمكن أن نقرأ بيانه المسمّى بـ «بيان وزير الداخلية الفرنسي» - وهو البيان الذي يندد فيه بالتيارات الدينية، وبالإسلام السياسي، والذي أصر على إصداره في نهاية ندوة اليونسكو في تونس (بيت الحكمة) برغم معارضة عدد من المشاركين - في ضوء هذا الخطاب الذي قدم به لكتاب **الشيخ الإمام محمد بن عبدالوهاب**، وهو الخطاب الذي لا يقل أصولية وجموداً وتخلفاً عن خطاب من استصدر بياناً لإدانتهم؟ بل كيف يمكن أن نقرأ أدونيس كله بعد هذا الكتاب السقطة؟

لندن

(٣٧) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٣٨) أدونيس: **النظام والكلام**، ص ٣٤.

٣ ـ ثقافة القناع... وقناع الثقافة

د. جمال الدين الخضور(*)

ثمة دائماً قبل البداية بداية. وليكن ذلك شعارنا الفعلي، نحن رجال الفكر. وإذا كنا نريد شعباً مفكراً وأمةً ذاتاً، أمةً واعية وفاعلة، فلنبدأ بأنفسنا.

إلياس مرقص، العبودية (دار الحصاد، ص ٢٣)

إذا كانت الثقافة مجموعة القيم الروحية والمادية الواسعة للكتلة الاجتماعية في لحظةٍ تاريخيةٍ معيّنة، فإنّ حركية الانتقال بين الأيديولوجي والمعرفي الثقافيّ تبقى خاضعةً لجملة من التراكمات البنائية المرتبطة بالتوضّع الإرادوي لمعرفة السلطة وممثليها المثقفين.

وإذا كان بعض المثقفين العرب يمثل بنية وسيطة للنظام العربي «الأوسلوي» السائد، إلاّ أن البعض الآخر لن يكون بريئاً من وساطته لنظام العولمة الديناصوري (الغربي والإمريكي) ببنيته السائدة حالياً، وهي بنية إمبريالية مركزية تتوضع في دائرة التقاء مجموعة من محارق الدوائر الطرفية التالية. وبالتالي لا يجوز إطلاق صفة المثقف العضوي على ذلك البعض، لأن من أهم سمات المثقف العضوي الانخراط في الحفر والكشف والتأسيس المعرفي للمشروع النهضوي العروبي الذي تحدثنا عن بعض أهم خصائصه في دراستنا المنشورة في العدد ١٠ من مجلة **الآداب** والموسومة بـ«بيان الهزيمة... والخروج من غيبوبة التبعية». وهذا يعني في أحد ركائزه طبيعة الاشتغال على العلاقة مع الآخر، بحيث يجب التأكيد على أن «الآخر» هو أي مظهر ثقافي، أو عنصر ثقافي منتَج من قبل منظومةٍ ثقافيةٍ أخرى غير المنظومة الثقافية العربية.

وقبل البدء بذلك، لا بد من التأكيد أيضاً على أن «الآخر» لا يتضمن ما هو صهيوني يهودي. لأنَّ كل ما هو صهيوني ـ يهودي، هو أيديولوجي ـ سياسي، يتوضّع ضمن المشروع الصهيوني السياسي الهادف إلى سحق العرب واختراق تاريخهم ومستقبلهم وتحطيمه. وبالتالي، فهو متضّمنٌ في حالة العداء الأبدي والتاريخي والإلغائي بين العرب والصهاينة. وكلمة «الآخر»، وإن تضمَّنت بعض نتاجات اليهود بانتماءاتهم القومية المختلفة والمتعددة خارج الكيان الصهيوني، فهي لا تتضمن قطعاً كلَّ ما له علاقة بالكيان الصهيوني كمشروع أيديو ـ سياسي، لا عبر تناقض المشروع العربي الحضاري النهضوي الممكن مع المشروع الصهيوني كبنية وهمية واهية نازية عنصرية، وما يعني هذا التناقض من صراع وجودٍ حتمي للطرف العربي وإلغاءٍ حتمي للبنية الصهيونية كتكوين سياسي فحسب، بل كذلك عبر ما يتركه هذا «الآخر» من حالة تلفيقية تزييفية صهيونية في العناصر المنتَجة من قبل ذلك «الآخر».

وممّا هو جدير بالتوقف عنده، أنّ أدونيس في خواطره المنشورة في العدد العاشر من مجلة **الآداب**، لم يذكر كلمة «صهيوني» ولو مرة واحدة، ولم ترد كلمة صهيونية في خواطره تلك تلميحاً. حتى قد يخطر للقارئ بأنّه يتحدث عن ظاهرة ما، قبل القرن العشرين. ويبدو للمتلقي التوضعُ القصديُّ كذلك ضمن سياق مناقشة البنية المعرفية للديانة اليهودية في تأسيسها وجوهرها التيولوجي بعيداً عن أي تضمين أيديو ـ سياسي... علماً أن أيَّ دارسٍ لا يمكن أن يناقش حالة الصراع العربي ـ الصهيوني دون أن يحدّد البنية السياسية لما سمّاه أدونيس بـ«الدولة الإسرائيلية» كبنية صهيونية. ولا أقول بأن الصهيونية معزولة عن اليهودية، بل أقول بأنها نقلت الخطاب الديني اليهودي التاريخي بصيغته التيولوجية ـ بغض النظر عن التزييف التاريخي والجغرافي والمعرفي الذي يحمله ـ إلى الحالة الأيديولوجية محاولةً التأسيس «بعلمانية» تلفيقية لما يسمّى بالهويّة القومية اليهودية الإسرائيلية. وهو ما يعترف به كل مفكّري الكيان الصهيوني. يقول

(*) كاتب من سوريا. من كتبه: **رقصة العراة/** المجموعة (دار الحصاد، ١٩٩٤)، **الظلّ الدائري** (مكتبة ميسلون، ١٩٨٦)، وظهرت له مؤخراً عدّة كتب، منها ترجمة لكتاب يان ايلينيك **الفنّ في عهد الإنسان البدائي** (دار الحصاد، ١٩٩٤).

بنيامين بيت لحمي في كتابه **الخطايا الأصلية ـ تأملات في تاريخ الصهيونية وإسرائيل**:[1] «رفضت الصهيونية التخلي عن الهوية اليهودية والجماعة اليهودية ونسبتهما لنفسها مدعيةً حقَّها في التحدث باسميهما. كما طرحت تعريفاً جذرياً جديداً عن المقصود باليهودية والجماعة اليهودية. ومن الناحية الواقعية رفضت الدين بوصفه تعبيراً عن السلبية والجهل. لقد كانت الصهيونية تعبيراً عن عدم الثقة في الرب والمسيح ورسالته وتحقيراً لألفي عام من التقاليد».

ولا أعتقد بأن أدونيس نسي ذلك، بل تناساه، وتجنّب ذكر ذلك قاصداً، بهدف:

١ ـ طرح الإشكالية في الحوار بين المنظومة المعرفية العربية ككينونة أناسية تاريخية ذات هوية ثقافية مكتملة، وبين بنية «معرفية»/ يهودية/ لا تحمل التعبير الأيديولوجي السياسي، وهي ـ برأيه قائمة في

اليهود الذين عملوا في الحياة الثقافية العربية قديماً لم يكونوا جزءاً من مشروع صهيوني استعماري حديث!

التاريخ، تماماً كالبنية العربية، بهدف الإسقاط التأريخي وبشكل سلفيّ ميكانيكي، بدون أن يأخذ السياق التاريخي وعوامله المستجدّة بالاعتبار. فهو يقول: «ونحن نعرف أن الحوار بين الفكر العربي واليهود لم ينقطع على مدى التاريخ العربي، وقد بلغ ذروته في الأندلس. وإذا أضفنا إلى هذا الحوار الثقافي، الحوارَ الديني الذي أسس له القرآن الكريم، يمكن القول إن اليهود جزءٌ من تاريخنا، سلباً أو إيجاباً، وأن اليهودية، على هذا المستوى غير منقطعة عن المشكلات العربية». وهو هنا يهدر السياق بشكل كامل، ويقوم بإسقاط الشاهد على الغائب بآلية سلفية تغييبيّة شاملة، لأنه أهدر البعد السياسي والأيديولوجي الذي تحدثنا عنه. وبالنسبة للواقعة التاريخية لم يضف أي شيء على الإطلاق؛ فأحمد أمين في كتابه **ظُهر الإسلام** الجزء الثالث ـ ص ٣٦ ـ يقول في وصفه لبنية الدولة العربية في الأندلس: «واشترك اليهود في الحياة الثقافية مشاركة فعّالة، وكانوا منبثين في طول البلاد وعرضها، ومنهم من اشتغل بالطب، ومنهم من أمسك مالية الدولة مثل حسداي بن شبروط الذي كان يسيطر على مالية الدولة في عهد عبد الرحمن الناصر، ومنهم من ارتقى إلى منزلة الوزارة مثل إسماعيل بن نغرلّة في ظل الأمير البربري حبّوس في غرناطة. وكان لليهود تأثير كبير في مساعدة بعض الأمراء وخذل بعضهم». لكن ذلك كان يحدث بشكل طبيعي في الدولة العربية. وهذا يعني أن البنية الثقافية العربية غير شوفينية وغير متحجّرة، وليست عنصرية. لكن، كيف نسقط هذا الشاهد القائم حالياً المطروح بأيديولوجية صهيونية عنصرية تقوم استناداً على بنية استعمارية استيطانية على ذلك الغائب الذي طُرح بسياقٍ تاريخي مختلف، حيث كان اليهود منتشرين كمواطنين في الدولة العربية. وهل كان المشروع الصهيوني في حينها قائماً؟!

لذلك قام أدونيس بوضع افتراضات خاصة ليصل إلى نتيجته تلك.

٢ ـ لم يكتفِ أدونيس بإلغاء الجانب التاريخي، بل قام بتحريف البنية الأيديو ـ سياسية إلى بنية معرفية من خلال عزل الكيان الصهيوني عن منظومة العولمة الإمبريالية ودوره فيها. وطرحَهُ، مع التواجد العربي، كتوضعات جغرافية تاريخية تحتاج للغة تعايش مشترك، يتجمل الطرف العربي المسؤولية بذلك... وكأن العرب هم الذين احتلّوا الأرض واستوطنوها، وقتلوا مئات الألوف وشرّدوا أكثر من أربعة ملايين إنسان وقاموا بمجزرة الحرم الإبراهيمي، وهم الذين سحقوا الأطفال في مدرسة بحر البقر، وفي صبرا وشاتيلا، وهم الذين ارتكبوا مجزرة دير ياسين وكفر قاسم... أو كأن العرب هم الذين يرتكبون المجازر اليومية في الجنوب اللبناني وفي فلسطين.

ولا بد أن يكون أدونيس، المقيم في باريس، ويتقن اللغة الفرنسية أكثر من العربية، قد قرأ الملف الخاص الذي نشرته مجلة **فرنسا والبلاد العربية** France - Pays Arabes الشهرية ـ عدد نيسان (أبريل) ١٩٩٤ في الصفحات ٩ ـ ١٠ ـ ١١ ـ ١٢ بقلم اليزابيت ماتيو «عن البنية العنصرية الصهيونية والأيديولوجيا اليهودية التزييفية والممارسات النازية للعدو الصهيوني على مدى الفترة الزمنية لقيام الكيان الصهيوني» حيث:

أ ـ تنقل المحررة عن أحد المؤرخين اليهود ـ الصهاينة تقييمه لأحداث ١٩٤٨، بعد أن سمّاها تطهيراً عرقياً بقوله: «كانت محاولة صعبة، ذات أهمية كبرى، لقلب الحقائق بالأساطير وبالدعاية المعدة لهذا الغرض من قبل إسرائيل وأنصارها بشكلٍ مطلق... وذلك بعد أن تذكر ما كتبه وايتز Weitz المسؤول في المكتب الوطني اليهودي في صحيفته عام ١٩٤٠: «ليس هناك من وسيلة أخرى، إلاّ بترحيل العرب إلى البلدان المجاورة، ويجب ألا تبقى قرية واحدة ولا أي تجمع آخر...»

ب ـ تورد على لسان ضابط صهيوني برتبة عقيد قوله في مقابلة أجريت معه بعد مجزرة الحرم الإبراهيمي: «الإجراء الاعتيادي لم يتغيّر مع مسيرة السلام: فهو يعتمد على سحق رؤوس هؤلاء العرب دون أي شعور بالذنب...» ويتابع بعد قليل: «ومن غير المسموح به إطلاقاً، وفي أية ظروف، إطلاق النار على اليهود، خصوصاً لأنهم يهود».

---

(١) نُشر في لندن عام ٩٢، وفي نيويورك عام ٩٣، وعرّب فصلاً منه هشام فؤاد عبد الحليم في سلسلة كتاب **قضايا فكرية** (عدد ١٣ ـ ١٤).

ج ـ وعن طبيعة التفكير الصهيوني ـ اليهودي وموقفه من الشعب العربي وإمكانية قيام أي وحدة أو تقارب، خصوصاً بين مصر وسورية تكتب المحررة: «... ونجد في أرشيف الرئيس الأمريكي لندن جونسون تقريراً من وكالة المخابرات المركزية الأمريكية مؤرخاً في نهاية عام ١٩٦٤ يعلن فيه ما يلي: «تأمل إسرائيل بإنشاء قوة عسكرية مستقلّة ورادعة كعامل حيوي لأمنها. ويتحدث الضباط الإسرائيليون بصراحة عن استراتيجيتهم الواسعة ضد الوحدة السورية المصرية: ١ ـ الهجوم على دلتا النيل بصواريخ أرض ـ أرض. و٢ ـ التهيؤ لتفجير سد أسوان، وذلك بالاستعانة برأس نووي، لأن رأساً واحداً موجهاً بشكل جيد يكفي ليرفع مياه النيل ٤٠٠ قدم، لتجتاح بشكل كامل الوادي الضيق، حيث تتواجد تجمعات السكان المصريين بأكملهم». هذا هو «الآخر» الأدونيسي. فكيف يحاول أدونيس أن يقارن بين موقف العرب التاريخي من اليهود، وموقف المشروع الصهيوني عبر كيانه الاستيطاني من العرب؟

٣ ـ حاول إخفاء رؤيته الأيديولوجية التغريبية وراء ستار من الحديث عن دور الثقافة المعرفي، بدون أن يتطرق إطلاقاً لإشكاليات السؤال التاريخي الذي يجب أن تتمحور حوله الحفريات الثقافية. فحاول أن يهاجم السلفية الدينية ومثقفي السلفية السياسية في بنية النظام العربي بآلية ميكانيكية سلفية أيضاً. فهو بالإضافة لإهداره لكل ما يتعلق بالمشروع الصهيوني وكيانه، يضع البنية المجتمعية العربية بتطابق كامل مع البنية المجتمعية للكيان الصهيوني. فهو يقول: «أظن أننا لا نجد مثقفاً عربياً حقيقياً يقيم تماهياً بين شعبه ونظامه السياسي. لذلك أفترض أن المثقف لا يمكن أن يقيم بين اليهود والنظام الإسرائيلي تماهياً...»

هل بنية «المجتمع» الصهيوني هي بنية مجتمعية بكل ما تحمل الكلمة من معنى؟

المثقف الصهيوني في «إسرائيل» ـ باستثناءات قليلة ـ متماهٍ مع السلطة السياسية فيها، وإلاّ لما كان هاجر من وطنه الأصلي إلى فلسطين أو الجولان!

هل هناك المقدمات النمطية ـ الاجتماعية وعلاقات الانتاج، وتجانس الجغرافية التاريخية، ووحدة التاريخ الجغرافي، ووحدة اللغة وغيرها من العوامل الواجب توفرها لكي يتمتع ذلك الكيان ببنية المجتمع؟

المجتمع الصهيوني ثكنة عسكرية، لا تفرضها طبيعة الكيان كبنية استيطانية عدوانية فقط، بل تفرضها العوامل البنائية لهذا «المجتمع». مجموعات من الصهاينة الململمة من كل أصقاع الدنيا ليس بينها أي تقاطع إلاّ الأيديولوجيا الصهيونية اليهودية مما يفرض بنية عسكرية خالصة. وهذا يعني التماهي الطبيعي بين قطعان الصهاينة ونظامهم السياسي، وبالتالي التماهي العضوي بين مثقفي هذا الكيان ونظامهم السياسي. وإلاّ لماذا ترك هؤلاء «المثقفون» أوطانهم الأصلية وهاجروا إلى فلسطين ليحتلوا بيتاً لعربيٍّ ما في فلسطين أو في الجولان بعد أن يقتلوا أو يقتلعوا أهله؟

لماذا ترك الروائي الصهيوني سامي ميخائيل (الكردي العراقي) بلاده واستوطن بيتاً عربياً في فلسطين بعد أن قتل أو هجّر صاحبه؟ وهو بانتمائه القومي كردي وبانتمائه الديني يهودي. وكيف تحاور أدونيس معه في «بيت الحكمة» في تونس؟

لذلك نلاحظ بأن التماهي موجود بين السلطة السياسية واليهود الصهاينة ومثقفيهم في الكيان الصهيوني، في حين أن هذا التماهي غير موجود بين الشعب العربي ونظامه السياسي الأوسلوي، لأن هذا النظام يشكّل أداة كيانية في يد مركز العولمة الإمبريالي، باتّجاه إحكام السيطرة الكاملة على البنية الطرفية، وخصوصاً إذا كانت ذات أهمية استراتيجية كالوطن العربي.

لذلك فالمثقف الحقيقي في الوطن العربي يميّز بين القاع الشعبي العربي المقموع والمغيّب وبين نظامه السياسي، ويؤكد على أن المشروع الصهيوني هو الناتج البنيوي الطبيعي لمنظومة العولمة الإمبريالية التي تتخذ من بنية النظام الصهيوني العربي الأوسلوي أدوات استمرار في الهيمنة، وتوظف التيارات الظلامية التغييبية الدينية للاستمرار في تغييب الجماهير. فلماذا يغيب عن ذهن أدونيس، ويحاول أن يغيّب في بياناته دائماً وفي خواطره وحواراته، العلاقة البنيوية والعضوية بين مراكز الامبريالية العالمية والكيان الصهيوني، ويغيب العلاقة الوظيفية بين هذه المراكز والنظام العربي الأوسلوي والتيارات الظلامية؟

يقول سمير أمين في حواراته مع حلمي شعراوي الصادرة عن دار كنعان ـ دمشق ١٩٩٤، ص ٨٣: «إذن إسرائيل ليست دولة، وإنما امتداد للاستعمار في المنطقة لا أكثر من ذلك. أقول هذا الكلام لماذا؟ لأن جزءاً كبيراً ومتزايداً من الرأي العربي وللأسف، بما فيه الرأي اليساري، وصل بالتدريج إلى أن اسرائيل تمثل مصالح معينة، وبالتالي عندها قدرة معينة على هامش معين من التحرك وقدرة معينة على التأثير في القرار بما يخص المنطقة العربية. طبعاً الرجعية العربية ركزت على هذه النقطة لتفصل بشكل اصطناعي اسرائيل عن أمريكا وتقول إن إسرائيل هي الآن التي تضغط على أمريكا، لا أن أمريكا هي التي تقرر. عندما تقرأ مذكرات نيكسون تجد وجهة النظر التي تبنّاها مكتوبة بشكل صريح واضح. نيكسون يقول: إن هذه الدولة بالرغم

من قوتها الظاهرة مهددة وليس لها مستقبل إلاّ أن نضمن نحن مستقبلها. ويقول ذلك صراحةً، أي أنه يكذب كلامَ الرجعية العربية التي تقول إن اللوبي الصهيوني هو [المسؤول]... وأنه يمكن أن نفصل بين المصالح الأمريكية والمصالح الإسرائيلية. هو نفسه - نيكسون - يقول إنه لا يوجد شيء اسمه المصالح الإسرائيلية. مصالحها مصالحنا، ونلعب مع العرب، نجعلهم يعتقدون في كثير من الأحيان أنها مبادرات إسرائيلية ثم نشكو نحن من هذه المبادرات بينما المبادرات منا نحن الأمريكان ونطلب من إسرائيل أن تقوم بها، وتقوم بها.... إذن:

١ - إسرائيل ليس لها مستقبل.

٢ - ليس عندها هامش، قوتها نتيجة ضعفنا لا أكثر من ذلك. ليست قوة في حد ذاتها».

ويقول سمير أمين في موقع آخر، ص - ٨٢: «الصهاينة أنفسهم، وهم في وضع أفضل مني، يفهمون تماماً أن المسألة لا تنحصر فقط في إقامة دولة إسرائيل، بل في استمرار هذه الدولة، الذي لا يمكن ضمانه إلا بالانخراط التام مع مصالح الاستعمار (١٠٠٪ وليس ٩٠٪) يوماً بيوم».

فكيف يمكن أن نفصل بين النظام السياسي في الكيان الصهيوني وبين مثقفيه؟ قد يكون هناك حالات فردية، لكنها نادرة جداً، ولا تشكل قانوناً عاماً يمكن أن يُناقش.

لذلك، يمكننا القول بأن مواجهة الكيان الصهيوني ومشروعه مرتبطةٌ جدلياً وعضوياً بحتمية فك الارتباط مع مراكز العولمة الامبريالية عبر مشروع نهضوي عربي شامل. والحروب التي خاضها العرب حتى الآن، لم تُخَضْ بظروف متكافئة استطاع القاعُ الشعبي أن يمتلك ولو في واحدة منها مقودَ الأمور. لذلك كانت خاسرة. فعن أي سلام ناقص يتحدث أدونيس حين يقول: «في ما يتعلق بي، أفضل سلاماً ناقصاً، على حرب توجّهها وتهيمن عليها أصولياتٌ تؤول الدينَ تأويلاً بعيداً عن حقيقته، ولا يمكن في الوقت نفسه إلاّ أن تكون حرباً خاسرة على جميع المستويات»؟

سبق أن ناقشنا واقع الاغتراب الديني الذي يعيشه مواطننا العربي، وهو الاغتراب الذي يتحمل المثقفون الوسطاء جزءاً كبيراً منه لأنهم انسحبوا في أحيان كثيرة إلى مواقع السلام الناقص أو الاستسلام مع كل أدوات الهيمنة ولم يحاولوا الحفر في الواقع والبحث عن أسباب الهزيمة.

ورغم ذلك يناقض أدونيس نفسه في موقع آخر حيث يقول: «فالثقافة كما أفهمها وأمارسها هي هوية الأمة وكيانها، ولهذا هي مسألة كيانية لا وظيفية. فالعرب هم بالنسبة إليّ كينونة ثقافية في المقام الأول. وظنّي أن الخطوة الأولى في الدور الذي يجب أن يلعبه المثقف العربي، في هذه المرحلة، هي أن ينظر إلى الثقافة العربية هذه النظرة - أن يرى إليها بوصفها تأسيساً، لا بوصفها إعلاماً». لكننا وانطلاقاً من تعريفنا للثقافة باعتبارها منظومة القيم الروحية والمادية الواسمة للمنظومة الأناسية التكوينية لشعبٍ ما، وبالرغم من أن الشقّ الروحي يملك حركية أوسع مما يملكه الشقّ المادي، إلاّ أنهما مرتبطان جدلياً وزمكانياً.... انطلاقاً من ذلك نلاحظ أن أدونيس أطلق على الثقافة تحديدات واشتراطات ثابتة (ستاتيكية)، فهي برأيه كينونة وتأسيس، وهذا ما يتناقض مع الثقافة كسيرورة تاريخية، لكنه ثبتها بالكينونة ليسقط الشاهد على الغائب، وليأخذ النموذج النمط خارج تاريخيته، كما فعل عندما أهدر الصهيونية من مشروع الكيان الصهيوني كاملاً، وطرحها كتأسيس، مسقطاً كل البنية الأناسية العربية التاريخية بعلاقاتها التكوينية مع احداثياتها التاريخية عبر تطورها وعلاقاتها بمنظومة العقل واللغة والفكر والواقع. فقادنا إلى تثبيت الهوية كمومياء لا تحمل في مواصفاتها أي شيءٍ من الحركية التاريخية.

لذلك ينطلق بسهولة لاعتبار «التطبيع الثقافي أُلهية جديدة للكتاب العرب، تبدد طاقاتهم عبثاً وتمزقهم» لأنه أسقط جوانب أساسية في تعريفه للثقافة. خصوصاً أن المقطع الآتي المناقش يفرض مجموعة من المقدّمات البنائية التي من الواجب التذكير بها:

١ - الثقافة العربية تعبر عن نفسها حالياً من خلال خطابين «ثقافتين»: ثقافة القاع الشعبي التي تحتاج إلى تفعيل مكوّناتها وإطلاقها باتجاه الامتلاك التاريخي النقدي للذات... وثقافة السمسرة - الوسيطة/الإعلامية والإعلانية/وهي سمسارة للنظام العربي الأوسلوي السائد، وسمسارة للمنظومة الأمبريالية (الأوروبية والأمريكية) وسمسارة لمظاهر فعله التغييبي الظلامي، والتغريبي، وتلتقي بسمسرتها الدونية الاستلابية التابعة مع الخط الأيديولوجي للمشروع الصهيوني.

٢ - التبعية الثقافية بصيغتيها/التغريبية السياحية، والطفيلية الداخلية/ تعبر عن علاقات مجتمعية، كما أسلفنا في تعريفنا للثقافة. وبالتالي لا يمكن تفعيل الثقافة الجماهيرية كبنية سيرورية إلاّ عبر تطوير عناصر الاشتباك التناحري التناقضي الإلغائي مع حوامل الثقافة التابعة، وهذا ما تفرضه الصيرورة اللاحقة لطبيعة الاشتباك الوطني.

٣ - تتداخل عناصر ثقافة الاغتراب السياحي (ثقافة تدمير الذات بتعبير الدكتور صبري حافظ) مع البنية الثقافية العامة. لذلك لا بد من تعريتها وكشفها وعزلتها، على طريق الامتلاك التاريخي النقدي للذات.

ذلك أن التمنيع الثقافي لا يحمل في داخله الانعزال، بل يحمل في داخله عناصر التطور السيروري. فالتفعيل لا يأتي عبر التناقض

التناحري مع المشروع الامبريالي وأدواته الصهيونية فحسب بل عبر كشف البنى الداخلية لثقافتنا وتطويرها أيضاً. وانطلاقاً من تعريفنا للثقافة نلاحظ بأن التمنيع الثقافي يحمل في داخله عوامل مقاومة التطبيع على كل المستويات. فالتطبيع الثقافي هو صهينة الواقع. ولقد امتطى وبكل جدارة ثقافة الاغتراب السياحية محاولاً صهينة المنطقة العربية.

فالتطبيع موجود، ودليله خطاب أدونيس في مؤتمر غرناطة، الذي ناقشناه في عدد سابق من **الآداب** ورحلة علي سالم إلى الكيان الصهيوني، ومرافقة يوسف السباعي لأنور السادات في زيارته إلى القدس، وزيارات أنيس منصور المتعاقبة، وآراء إميل حبيبي في كفاحه ضد العروبة(٢)، ونعيم تكلا الذي ينشر قصصه في الكيان الصهيوني ويقدمها له ساسون سوميخ، ووجود نبيه سرحان المقيم في الكيان الصهيوني منذ ١٦ عاماً وزيارة مدحت صالح الغنائية، ومرافقة مثقفي الاغتراب السياحيين لأدباء صهاينة معروفين بنازيتهم إلى بيت الحكمة في تونس لمناقشة «الإبداع الروائي والشعري العربي على مشارف القرن الحادي والعشرين» في الفترة بين ١٩ ـ ٢١ أيلول ـ سبتمبر ـ ١٩٩٤.. ولولا هذا الكم الضخم من مثقفي الصهينة ـ التطبيع ـ لما وجد السياسيون الأوسلويون غطاءً ثقافياً إعلامياً في الانخراط الأعمق بالسلام الناقص ـ الاستسلام.

فالتطبيع السياسي والإعلامي والاقتصادي والسياحي يبقى محدوداً وقزماً بوجود التمنيع الثقافي.

وعندما يقولون عن التطبيع بأنّه ألهيّة، فلكيْ يبرروا الصهينة، ويعتبروها المسار الطبيعي الذي يقود إلى تطويع المنطقة العربية وإلى الأبد بعد صهينتها، وإبادة العرب ثقافياً وبيولوجياً، لأن ذلك يعني اختراق الهوية كسيرورة تاريخية، مميزة بمنظومة خاصة سيكيولوجية ومخيالية ولغوية ووطنية وجغرافية تاريخية وتاريخ جغرافي... وأزعم أن ذلك يعني الكرامة الوطنية والشخصية.

وأزعم أيضاً أن الكرامة هي ما يميز الإنسان الحقيقي عن الخنازير.

لذلك لا أرى بأن أي عربي، باعتباره إنساناً حقيقياً، سيقف معادياً لليهود إذا قبلوا الحياة المشتركة في دولة ديمقراطية عربية في فلسطين علمانية مستقلة أو تشكل إقليماً من دولة عربية وطنية واحدة. وقد قلنا أكثر من مرّة، بأن انقاذ هويتنا وموقعنا التاريخي مرتبط بإنجاز المشروع النهضوي العربي، والهادف إلى حل المسألة الوطنية عبر الدولة الوطنية العربية الواحدة، والمستند على نقطتي تأسيس: أولاهما أن هويتنا القومية منجزة تاريخياً، أمّا هويتنا الوطنية العروبية فهي السيرورة الواجب إنجازها عبر المشروع النهضوي القادر على حل إشكاليات اليهود وغيرهم ضمن دولته العربية الديمقراطية العلمانية المنشودة.

سوريا، حمص



(٢) يُرجى مُراجعة توضيح الأستاذ حبيبي على هذه النقطة في آخِر هذا العدد من المجلة (هيئة تحرير **الآداب**).

المؤتمر التاسع عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب

(الدار البيضاء من ٥ إلى ٨ يناير ١٩٩٥)

عبد الحقّ لَبيَض

اتسمت جلسة الافتتاح (يوم الخميس ٩٥/١/٥) بحضور وجوه سياسية ونقابية وحقوقية وفنية. كما تخللتها ثلاث كلمات ألقاها كل من وزير الشؤون الثقافية السيد علال سيناصر والأمين العام للاتحاد العام للأدباء العرب السيد فخري قعوار ورئيس اتحاد كتاب المغرب الشاعر محمد الأشعري. في البداية تناول الكلمة السيد وزير الشؤون الثقافية[1] فعبّر، من خلالها، عن الدور الحيوي والجهود الحثيثة لاتحاد كتاب المغرب بغية تفعيل الثقافة داخل المجتمع، معلناً بالمناسبة، موافقة جلالة الملك على تمتيع اتحاد كتاب المغرب بصفة الجمعية ذات النفع العام. بعد ذلك تطرق لجملة قضايا تخص الثقافة والحرية والإبداع. وأما الأمين العام للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب السيد فخري قعوار فقد ذكّر في بداية كلمته بحساسية الظرف الذي ينعقد فيه المؤتمر التاسع عشر للاتحاد قائلاً: ((نلتقي اليوم في ضيافة أشقائنا أدباء المغرب وكتابه لنرى بعقولنا حالة الانكسار الممتدة على مساحة الوطن الكبير)). وأبرز قعوار، في الآن ذاته، ضخامة المسؤولية التي يتحملها المثقفون العرب إزاء أمتهم العربية: ((وإذا كانت أمتنا ترنو وتطمح في أن نكون مرآتها والمعبّر المخلص عن تطلعاتها فإن المسؤولية تقضي بأن نكون على مستواها وبحجم غاياتها)). ثم انتقل قعوار إلى التذكير بأهم المنجزات التي حققها الاتحاد في فترة ولايته، وهي الفترة، التي اعتبرها قصيرة للغاية. والملاحظ أن فخري قعوار كان قد كرر جملة «فترة قصيرة» ثلاث مرات، وهو ما حدا بعشاق التأويل إلى اعتبارها دعوة صريحة من الأمين العام للاتحاد إلى إعادة انتخابه لفترة ثانية. أما كلمة السيد محمد الأشعري رئيس اتحاد كتاب المغرب، فقد سمحت لنفسها بفسحة زمنية أوسع، مؤسسة خطابها على مبدأ تجاوز القائم وخلخلته بغية رسم استراتيجية عمل ثقافي جديد: ((لقد نشأ اتحادنا مرتبطاً بمد واضح في اعتناق القضايا القومية والإيمان بوحدة العرب كياناً سياسياً وهوية ثقافية ومصالح اقتصادية. ولا شك أن مناخ التأسيس هذا قد طبع المنظمة حتى الآن وشكّل المادة الخام بخطابها السياسي ومبادرتها الثقافية [...] بيد أن التحولات العميقة التي عرفتها الأمة العربية تقتضي أن ننظر إلى المستقبل بعين ناقدة منتبهة لا تعيد إنتاج الخطابات المكرورة ولا تغطي قصورها بالقناعات الحاسمة)).

وكانت أن تحركت شهية العارفين بأسرار الألغاز ومكامن الرموز لربط كلام الأشعري بمرجعية سياق المناخ الانتخابي، إذ اعتبروه البداية الفعلية لخوض غمار الكولسة لإنجاح رغبة الكتاب المغاربة في ترشيح هيئتهم للأمانة العامة. ومن أجل إضاءة كلام الأشعري الوارد في تدخله، لا بد من البحث في التصاريح والحوارات التي سبق أن أنجزها بمناسبة انعقاد المؤتمر. ونكتفي، في هذا المقام، بإدراج مقاطع من حوار مطول أجرته مع محمد الأشعري جريدة **الأتحاد الاشتراكي** التابعة لحزب الاتحاد الاشتراكي المعارض. وقد جاء الحوار مصدراً بعنوان بارز: «تجربتنا المغربية تستحق إسناداً عربية» وهو ما يدل صراحة على الرغبة الملحة عند اتحاد كتاب المغرب للتنافس على مقعد الأمانة العامة. يقول الأشعري ضمن هذا الحوار ما يلي: ((إننا نعتبر بأن استضافة المؤتمرين من قبل اتحاد مستقل له تجربته الخاصة قد يكون فرصة أمام المؤتمرين لتأمل تجربة الاتحاد العام بعيداً عن الضغط الرسمي الذي يكون عادة عندما تستضيف بنفسها وبآلياتها هذا المؤتمر)). هذا، وقدْ شكلت استقلالية اتحاد كتاب المغرب، عن النظام القائم في البلاد وعن كل التوجيهات

---

(١) لم توزع كلمة السيد الوزير على الحضور واكتفينا بتسجيل بعض النقط الواردة فيها أثناء عرضها.

السياسية المتصارعة داخل الوطن، الورقة الرئيسية التي ما فتئ يلوح بها المثقفون المغاربة لتأكيد أحقيتهم في اعتلاء منصب الأمانة العامة.

وقد كانت كلمة الأشعري، إضافة إلى ما سبق عرضه، دفاعاً، بنبرة عالية، عن الكاتب العربي، منددة، بصوت قوي، بالإرهاب والعنف والحجز وكل أصناف تضييق الخناق على الكاتب في البلاد العربية: ((فما أظن أن السكين التي امتدت لعنق نجيب محفوظ كانت تقصد اغتيال إنسان فقط، بل اغتيال الإيمان بجدوى الإبداع في أمة تنخرها الأمية والفقر وتقف عشرات الحواجز والجدران أمام حرية تداول المنتوج الإبداعي)). واختتم الأشعري كلمته بتوجيه تحية تضامن إلى كل الكتاب الجزائريين، ودعا المؤتمر إلى الالتزام بـ((مبادرة فورية يقوم بها الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب بتوجيه وفد من ألمع المفكرين والمبدعين إلى الساحة الجزائرية بدعوة كل الأطراف المتصارعة إلى رفع أيديها عن أعناق الكتاب والصحفيين)).

ويجدر بنا، ونحن نروم إلقاء الضوء على أشغال المؤتمر التاسع عشر للاتحاد العام للكتاب والأدباء العرب، ومن أجل تقريب القارئ الكريم من الأجواء العامة والمشاهد التفصيلية التي رافقت انعقاد هذا المؤتمر، أن ننقل أجواء الخطاب الإعلامي، خصوصاً المكتوب منه، لنؤكد في البداية أنه ورغم الحضور المكثف للصحافة المكتوبة والمسموعة والمرئية لأشغال المؤتمر، فإن أصداءه كانت محدودة في الشارع المغربي، كما في الصحافة المكتوبة. وتبقى جريدة **الاتحاد الاشتراكي**، الصحيفة المغربية الوحيدة التي انفردت بالمواكبة الدقيقة لأشغال المؤتمر قبل وأثناء انعقاده، قبل أن تغض الطرف عنه بعد اختتام أشغاله.

كتب عبد الرزاق الداوي (في افتتاحية الملحق الثقافي لجريدة **الاتحاد الاشتراكي** ليوم الجمعة ٦ كانون الثاني ١٩٩٥) مقالة، تربّع فوقها عنوان بارز الحروف «عن مؤتمر ينعقد في زمن طوفان السياسة»، ركز فيها على مبدأ الديمقراطية كحل لا محيد للمثقفين عن الدفاع عنه من أجل نيله فهو يقول: ((حبذا لو ابتعدنا قليلاً عن المجاملات المألوفة وهدر الوقت في دغدغة العواطف والمشاعر، وانصب اهتمامنا إن لم نقل نضالنا أولاً وأساساً على قضية حيوية بالنسبة إلينا جميعاً: قضية الديمقراطية)). في كلام عبد الرزاق الداوي إشارة تستحق الملاحظة. ذلك أن اقتران المطلب الحيوي للمثقف العربي باكتساب الديمقراطية كقضية مركزية، هو اقتران يجد مسوغاته المادية في السلوكيات الثقافية والنقابية داخل هياكل الاتحاد التي لا يتأخر البعض في نعتها بصفات البيروقراطية والزبونية والعتاقة. لنتأمل ما جاء في شهادة القاص المغربي إدريس الخوري: ((تركيبة الاتحاد العام... تركيبة غير متجانسة تتحكم فيها الحسابات السياسية للأنظمة العربية وصراعها الدائم مع بعضها نحو الانفراد والزعامة الثقافية بدون أن يستطيع الاتحاد الانفلات من شرنقتها البيروقراطية. وهكذا لا نسمع عن الاتحاد إلا اجتماع أمانته العامة ومؤتمره العام الذي يعقد كل سنتين. حتى مجلته ومنشوراته لا نسمع عنها إلا أخباراً عابرة في الصحف... ولا يتحرك إلا في مجال ضيق وخجول بحكم هيمنة السياسي عليه. لذلك تبدو صورة الاتحاد في نظر المثقف العربي، خصوصاً في المغرب، هي صورة الأنظمة العربية المريضة بالحساسية)).

في كلام إدريس الخوري نبرة عارية من الرموز وكثافة الاستعارات، صريحة في أبعادها الدلالية. وأن ينشر مثل هذا الكلام في اليوم الثاني من المؤتمر معناه أن هناك رغبة لدى الكتاب المغاربة في توجيه الانتقاد للسير العام للاتحاد، وميلاً إلى التغيير في مستوى هياكل الاتحاد. وهذا ما سيعلن عنه رئيس اتحاد كتاب المغرب صراحة حين يؤكد على أن الكتاب العرب في حاجة إلى ((إعادة النظر في هياكل الاتحاد، إلى إعادة نظر في وسائل عمله، في مصدر تمويله، في علاقاته بالأنظمة وفي كل الأشياء التي لها طابع تنظيمي ولها طابع فكري)).

ويمكن إجمالاً القول بأن الملف الذي أعدته جريدة **الاتحاد الاشتراكي** بمناسبة انعقاد المؤتمر التاسع عشر للاتحاد العام للأدباء العرب يكشف عن الرغبة الأكيدة لدى الكتاب المغاربة في اتحاد كتاب المغرب، الذي يشتغل العديد من أعضائه في هيئة تحرير الجريدة، في إثارة أنظار الوفود العربية المشاركة في المؤتمر إلى المطلب المغربي. ... ولا سيما أن مواد هذا العدد من الملحق الثقافي للجريدة، المكوّنة من حوارات وشهادات، اقتصرت على إدراج مواقف المعارضين جهراً أو خفية لسير نظام الاتحاد العام وهياكله، ولم نعثر، ضمن هذا العدد، على آراء أصحاب التكتّل الذي شكل حزام أمن سميكاً للاحتفاظ بكرسي الأمانة العامة وتثبيت أركانه في فضاء عمان. غير أن ما لا يمكن تجاهله أنه، ورغم جو الانتخابات وتوتر الأجواء، في بعض المناسبات، لم ينس المنظمون للمؤتمر وعموم المثقفين المغاربة وعموم الجمهور واجب الضيافة. فقد كانت كل الوفود تعبر عن آرائها بحرية تامة سواء داخل قاعة المؤتمر أو أثناء انعقاد ندوة الخطاب الإبداعي العربي أو المهرجان الشعري أو ضمن الجلسات الهامشية في صالون الفندق بين الأدباء والصحفيين والجمهور. وما يمكن تسجيله بصدد انعقاد المؤتمر، أن بعض الوفود العربية كانت تعتبره فرصة لتصفية الحسابات القديمة مع بعض الاتحادات العربية الأخرى. وهذه الظاهرة برزت بشكل مثيل، أثناء المؤتمر، وهو ما يؤشر على إحدى أزمات مشروعنا الثقافي والفكري في المجتمع العربي. فمثلاً الوفد التونسي لا يخفي نيته في

الانتقام من إتحاد كتاب المغرب قائلاً: لن أصوت لصالح اتحاد كتاب المغرب لأنه لم يصوت لفائدة الوفد التونسي في مؤتمر عمان. أما رئيس الوفد الفلسطيني الأستاذ واصف منصور فقد غير موقفه وموقف الكتاب الفلسطينيين في مساندة ترشيح المغرب نفسه للأمانة العامة؛ وهو ما أثار دهشة الكتاب المغاربة ودفع البعض منهم إلى دعوة اتحاد كتاب المغرب إلى البحث عن صيغة أخرى لاستراتيجية العمل الثقافي مع الأقطار العربية[٢].

في نهاية هذه الورقة الاستطلاعية، التي خصصناها لأشغال المؤتمر التاسع عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، وللأجواء العامة التي رافقت أشغال المؤتمر، نؤكد على أن العملية الانتخابية وحلم الزعامة الثقافية يظلان الهاجس الأكبر الذي يشغل تفكير كل المشاركين في المؤتمر، خاضعين، في ذلك، لرغبات السياسة ولأسئلتها، ومستجيبين للتوجيهات السياسية الصارمة التي تكاد تخنق أنفاس المؤتمر. في حين تظل أسئلة المشروع الثقافي القومي ومناقشة راهن الوضع الثقافي العربي على هامش الاهتمام والتفكير. وما دام «المعلم الشاطر» يمتد بجسمه الضخم على امتداد رقعة هذا الوطن المسلوب الإرادة، فإن أي حديث عن نجاح المؤتمر التاسع عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، يبقى من باب المجاملات والادعاءات المشكوك بصحتها.

ندوة «الخطاب الإبداعي العربي بين الثوابت والمتغيرات»

أقيمت على هامش المؤتمر السابع عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، الذي احتضنته مدينة الدار البيضاء خلال الفترة ما بين ٥ و٨ كانون الثاني ١٩٩٥، ندوة الخطاب الإبداعي العربي بين الثوابت والمتغيرات. والندوة، كما أراد لها المنظمون، تعد بمثابة المرصد الذي نطل من خلاله على واقع إبداعنا العربي، متأملين راهنه وماضيه ومستقبله انطلاقاً من أسئلة الذات والهوية والانتماء. كما تُعْتَبر الندوة لحظة تسمح باستجلاء الصورة الحقيقية لواقع إبداعنا العربي. فهل نجحت الندوة، بتعدد أبحاثها وتشعب مقارباتها وتنوع طروحاتها، في أن تلامس عمق مسألة الخطاب الإبداعي؟ حَرِصْنا على تتبع معظم العروض والأبحاث التي قدمت في جلسات هذه الندوة وعلى امتداد محاورها، كما استأنسنا بالعديد من الآراء المجادلة حيناً والمستفسرة أحياناً أخرى، بل ذهبنا إلى حد الإصغاء الدقيق لتلك الآراء الموغلة في استصدار الأحكام المتسرعة، كل ذلك من أجل تشكيل صورة شاملة عن الندوة تسمح لنا بصياغة بعض الملاحظات والأحكام:

أ ـ غلب على الأبحاث والعروض المقدمة في هذه الندوة طابع الإنشائية والخطابة، أمام غياب الدقة العلمية في تناول قضايا الإبداع العربي. ويبدوأن العروض قد أنجزت على وجه السرعة، وهو ما جعلها تفتقد إلى العمق العلمي والإدراك المنهجي القادرين، وحدهما، على استكناه الظواهر واستخلاص ملامحها الجوهرية.

ب ـ إن غياب الأرضيات العملية والأوراق التوجيهية في أغلب محاور الندوة سمح بإقحام بحوث بعيدة كل البعد عن الطرح العام للندوة.

ج ـ غياب المشاركين في المؤتمر عن جلسات الندوة أثّر إلى حد بعيد في السير العادي لهذه الجلسات، التي افتقرت إلى المناقشة العلمية والجدل البناء. وهو الشيء الذي سمح بورود مداخلات انطباعية من جهة وهجومية عنيفة من جهة ثانية.

د ـ الارتباك التنظيمي الذي رافق سير الجلسات سببٌ آخر في الاضرار بمحاور الجلساتِ.. وكذا العروض والأبحاث المقدمة التي التجأ أصحابها، أمام الضغط الزمني، إلى اختزالها في جمل إنشائية.

هـ ـ كثافة العروض وتنوع خلفياتها المنهجية وتنوع موضوعاتها ومقارباته، كان لكل ذلك تأثير على القدرة الإدراكية للحضور الذي كان يتكون في غالبيته من شريحة الطلبة.

المحور الأول: الكتابة والتلقي والحداثة

انطلقت الجلسة الأولى لهذا المحور يوم ١٩٩٥/١/٥. وشارك فيها كل من الأستاذ أحمد اليابوري (المغرب)، الأستاذ محمد القاضي (تونس)، الأستاذ طراد الكبيسي (العراق) والأستاذ نجيب العوفي (المغرب) في حين تغيب الأستاذ محمد البنكي (البحرين). وأدار هذه الجلسة الأستاذ محمد برادة. وما يمكن تسجيله في البدء أن هذه الجلسة قد كانت الوحيدة التي احترمت عناصر محاور العمل، كما أنها، وعلى خلاف أغلب العروض المشاركة في الندوة، اتسمت بالعمق في المقاربة والدقة في التحليل، وبخاصة عرض الأستاذ أحمد اليابوري الذي كان قريباً من روح العلميّة في تناول قضايا الخطاب الإبداعي. فقد طرح العديد من الملاحظات المبدئية المتعلقة بمقولة الحداثة متسائلاً عن قدرتها في الإعلان على الانخراط المباشر والعضوي في أسئلة العصر واختراق المقدس وخلخلة البنية التقليدية قصد رسم أفق جديد لمفهوم الكتابة. هذه الأسئلة العامة وجدت، عند الأستاذ أحمد اليابوري، تحديداتها في القسم التطبيقي من البحث حيث ركز على ظاهرة أساسية في المشهد الحداثي في الكتابة الروائية التي تعرف بتقنيات المرآة mise en abime والمتمثلة في إدراج محكيات صغرى داخل إطار

---

(٢) إشارة إلى ما صرّح به الشاعر صلاح بوسريف لجريدة أنوال.

المحكيات الكبرى، لتساهم في الاشتغال الجمالي والدلالي للنص الروائي. فهذه المحكيات الصغرى لم يعد ينظر إليها باعتبارها حشواً أو استراحة للقارئ من محنة القراءة الخطية، وإنما تشكل، إلى جانب المحكيات الكبرى، بنية متماسكة تساهم في صياغة معمارية النص الروائي. ولإبراز قيمة هذه المحكيات الصغرى داخل الاشتغال النص الروائي يعمد الباحث إلى تحليلها انطلاقاً من نموذجين روائيين وهما: رواية **نجمة أغسطس** لصنع الله إبراهيم ورواية **الفريق** لعبدالله العروي. وخلص العارض، بعد الانتهاء من تطبيقاته الدقيقة على مكون المحكيات داخل الروايتين، إلى أن المحكيات الصغرى تعد بمثابة سمة من سمات الإيغال في الحداثة، فهي تخضع لمبدأ التوالد في الروايات الجيدة، كما تلعب دوراً وظيفياً داخل الكون التخييليّ للرواية.

وانتهى أحمد اليابوري إلى تحليل مفهوم الانشطار الاستعاري في **نجمة أغسطس**، لتحديد مستوياته ومظاهر دلالاته، فأشار إلى المحكي الفرعوني المتصل برمسيس الثاني كاستعارة للمحكي الواقعي المتصل بجمال عبد الناصر ثم المحكي المتعلق بالمسيح الشهيد كاستعارة لنوعية شهيد آخر هو شهدي عطية.

مداخلة طراد الكبيسي (العراق)

«تحولات النص الشعري من النثر إلى النثر»، هو عرض الأستاذ طراد الكبيسي الذي حاول من خلاله استقصاء مسار النص الشعري منذ أقدم نص شعري وصل إلينا من الحضارات القديمة، وصولاً إلى نماذج من نصوص نثرية/ شعرية معاصرة من حضارات وثقافات مختلفة. ولم يلتزم الأستاذ طراد الكبيسي، في تقديمه لهذه النصوص، بتركيب منضبط وإنما جاء بها في ترتيب عشوائي(...) واضح أن العارض يراهن، بقوة، على المتلقي وبداهته في إمكانية إعادته ترتيب النصوص وفق شروط سيرورتها الثقافية والزمنية. وتبقى النماذج الشعرية التي اختارها الأستاذ الكبيسي، غير خاضعة لأوزان مقيدة بل تنتظم بإيقاع النثر أو النبر وسواه من خاصيات الشعرية. وألمع الباحث إلى ما اكتنف النص العربي من تحولات، إن على مستوى اللغة أو البناء أو الشكل أو الأداء، غير أن خاصية التطور هذه لم تحل دون وصول الباحث إلى خاصية أساسية في النص الشعري العربي، إذ لاحظ أن معظم الشعر الحديث نثر كما كان معظم النثر القديم شعراً. ورصد في نهاية بحثه أهم الخصائص التي تشترك فيها النصوص المقدمة: ١ ـ السرد ٢ ـ العاطفة ٣ ـ المفارقة الساخرة ٤ ـ الوضوح ٥ ـ الكثافة ٦ ـ الحرية ٧ ـ لغة مجازية صورية ٨ ـ إيقاع الملفوظ الهادئ ... إلخ.

مداخلة محمد القاضي (تونس)

اتّسمَ بحث الأستاذ محمد القاضي (تونس) بالاختبار المفاهيمي وتطبيقه على النصوص. فقد عنون مداخلته بـ«الإبداع الروائي والحداثة ـ الرواية وألعاب القص من خلال **دنيا** لمحمود طرشونة». فحاول استنطاق بعض مكونات ومعالم هذا النص الجمالية على أساس ربطها بالسياقات الدلالية التي تؤسس معها علاقة وطيدة. يقول محمد القاضي: ((وكان همي إذن أن أتخذ الحكاية المروية مطية لفهم آليات الكتابة الروائية عند محمود طرشونة)). وتنبغي الإشارة إلى أن الحضور لم يستطع مسايرة تحليلات محمد القاضي لرواية **دنيا** لأن أحَداً منهم لم يطّلعْ على هذه الرواية، وهو ما يحتم علينا، مرة أخرى، التلميح إلى مسألة تداول الكتاب العربي في البلاد العربية، وهو من المهام المركزية الملقاة على كاهل الأمانة العامة للاتحاد العام للأدباء العرب. وللوقوف على رواية **دنيا** لمحمود طرشونة عمد الباحث إلى الكشف عن تمفصلاتها من خلال ألعاب ثلاثة وظفتها الرواية: لعبة اللغة ـ لعبة الأزمنة ـ لعبة الرؤيا. وتبقى رواية **دنيا**، في رأي الأستاذ محمد القاضي، «عملاً على اللغة».

مداخلة نجيب العوفي (المغرب)

مداخلة الناقد نجيب العوفي[٣] ((منطوق الحداثة ومسكوتها: نظرية الحداثة وخطابها الشعري)) أثارت العديد من ردود الفعل من المهتمين والمشتغلين بقضايا الإبداع الحداثي العربي. فقد كان عرض الأستاذ نجيب العوفي لحظة إعادة التأمل في مقولة الحداثة، ونقداً صريحاً لبعض الاتجاهات في مقولة الحداثة الشعرية التي يراها مجرد لعب لفظي يطغى على تجاربها طابع الحداثة الشكلية التي تهدف إلى المتعة بمعزل عن جاذبية المجتمع والأديولوجية. والحداثة بهذا الشكل، يضيف الباحث، تنقض ميثاقها لترسم للشعر أفقاً مأزقياً. فبحجة الحداثة أطلق العنان للذات لكي تصنع ما تشاءهُ بل وصلت الحداثة إلى حد الترخيص لأصحابها بأن يوقعوا ميثاق صلح ثقافي مع العدو الصهيوني. وتأسيساً عليه/ يدعو الأستاذ العوفي إلى وقفة نقدية لمقولة الحداثة تستدعي معها صحوة واقعية لتأصيل هذه الحداثة دون تنكر لمكتسباتها. «إننا بحاجة إلى الانتقال من صدمة الحداثة إلى صدمة الواقع والواقعية»، حسب تعبير نجيب العوفي ذاته.

وللإشارة فإن هذه الجلسة، رغم قيمة عروضها ودقة أبحاثها، رفعت دون أن تعطي الفرصة للحضور من أجل إبداء الرأي فيها، عبر مناقشتها واستفسار أصحابها. فنداء الشعر كان أقوى، كما عبر عن ذلك الأستاذ محمد برادة وهو يختتم أشغال الجلسة الأولى من الندوة.

(٣) لم توزع مداخلة نجيب العوفي على الصحافة والمشاركين.

● الجلسة الثانية لأشغال ندوة الخطاب الإبداعي العربي بين الثوابت والمتغيرات انعقدت صبيحة يوم الجمعة ٦ كانون الثاني ١٩٩٥. وشهدت هذه الجلسة غياب مجموعة من المساهمين الذين أعلن عن أسمائهم في برنامج الندوة. إذ لوحظ غياب مفتاح العماري (ليبيا) ولدتاتا (موريطانيا) كما تغيب أحمد المديني (المغرب) رغم حضوره أشغال المؤتمر منذ بدايته. واكتفت الجلسة بعرضين قدمهما كل من سميرة الخوري (الأردن) وحميد الحميداني (المغرب) وأدار أشغالها الناقد التونسي محمد لطفي اليوسفي. مداخلة سميرة الخوري كانت بعنوان «النص الإبداعي/ الاستقبال/ وعلاقته بالجمهور». وتناولت فيها مفهوم الكتابة ودورها في توعية المتلقي و((وضعه في دائرة المعرفة فيما يدور حوله ولما يعتمل في نفسه)) وهذا المفهوم، المحدد للكتابة، هو الذي يعطي تنويعاً في التجارب بين كاتب وآخر، حسب رأي سميرة الخوري. وقد طرحت الباحثة سؤالاً يُعتبر عمود بحثها المركزي: متى يكون الكاتب مبدعاً؟ والملاحظ أن مفهوم الإبداع، عند الباحثة، يأخذ بعداً واحداً إذ يقوم على بنية التواصل التي يمكن أن يؤسس من خلالها الكاتب عالمه الإبداعي. ولأجل هذه الغاية تقترح الكاتبة أربعة أبعاد في صياغة الكون الإبداعي: المكان/ الزمان/ الإنسان/ اللغة. هذه الأبعاد تمثل الركائز الأساسية في العملية الإبداعية. وتخلص الباحثة إلى طرح سؤال آخر يفتح أمامها إمكانية فهم متميز للإبداع: ((هل يكفي أن تكون وسيلة الاتصال بالكلمة المقروءة في مجتمع أصبحت فيه وسائل الاتصال متطورة...؟)) واضح من خلال هذا المنحى، الذي تتخذه سميرة الخوري كمنطلق لتأسيس وعيها بالعملية الإبداعية، أنه محكوم بالموقع العملي الذي تشغله كممثلة ومذيعة في التلفزيون الأردني. ذلك أن السؤال الجوهري في العملية الإبداعية العربية يبقى، في نظرنا، وعلى خلاف ما ذهبت إليه، هو: هل الكلمة المقروءة تجد انتشارها وسط جموع الناس في المجتمعات العربية؟. وما ذهبت إليه سميرة الخوري من أنّ كون الكلمة الإبداعية «بدأت تأخذ شكلاً آخر من أشكال التعبير الأكثر التصاقاً بالجمهور والأكثر تأثيراً وفعالية وانتشاراً... إذن الكلمة بدأت تأخذ معنى الدراما» يطرح أمامها إشكالية هيمنة الثقافة الاستهلاكية التي تراهن على تدجين المتلقي وتتخذ من الأعلام وسيلتها لذلك. ويبقى الكتاب والكلمة المقروءة في ظل هذه الشروط أقوى وسيلة لإعادة الاعتبار للمتلقي.

عرض الأستاذ حميد الحميداني[٤] كان عبارة عن جملة تساؤلات حول واقع النص الإبداعي الحديث وعلاقته بالمتلقي في حدوده وآفاقه، مؤسساً حديثه على فكرة أنّ الرواية تبقى العلامة المتميزة في واقع النص العربي الحديث. وكأن الرواية، بالنسبة للحميداني هي النوع الأدبي الأكثر تعبيراً عن الحداثة وقضاياها. غير أن الباحث استدرك بعد ذلك معتبراً أنه، وإلى جانب اهتمامنا المتزايد بالرواية، لا يمكننا التغاضي عن ما تعرفه الأنواع الإبداعية الأخرى من تطور مثل ما يحصل على صعيد مستوى النص الشعري والنص المسرحي.

المحور الثاني: الإبداع العربي وقضايا التفاعل النصي والثقافي

الجلسة المسائية من هذا المحور شارك فيها كل من محمد مصلح السريحي (السعودية)، والناقد والروائي محمد برادة (المغرب)، والروائي والقاص إبراهيم عبد المجيد (مصر) والناقد بن عيسى بوحمالة (المغرب) وأدار هذه الجلسة الناقد المصري صبري حافظ.

مداخلة الناقد السعودي محمد مصلح السريحي قامت في كلياتها على تحليل نص «بروق العامرية» للشاعر الدميني، مؤكداً أن هذا النص تتخلله تجربتان شعريتان جرى النظر إليهما على أنهما منفصلتان وهما: التجربة الجاهلية والتجربة الصوفية، وتوصل الباحث إلى ذلك من خلال رصده لتفاعل التجربتين داخل هذا النص الذي ينطلق من قصيدة المنخل اليشكري ومن قصيدة ابن الفارض. وخلص الباحث إلى أن قصيدة «بروق العامرية» مثلها مثل قصيدة «بروق الغيم» وأن لغة الأولى تنمو من داخل لغة ثانية. وتداخل النصين يأخذ بعداً وظيفياً في القصيدة، تعبر عنه مستويات هذا التداخل الذي أشار إليه الباحث في معرض تحليله لمكون التناص في قصيدة «بروق العامرية» للشاعر الدميني. ويلاحظ الباحث أن القصيدة لم ترتكز على التناص فحسب، وإنما تعدته إلى استغلال مكون التنصيص حين تضمنت شطري بيت المنخل الشكري. وهذه العملية، في رأي السريحي، أفضت إلى إخراج النص الأول من سياقه التاريخي القديم وولجت به سياقاً مغايراً.

أما الروائي المصري إبراهيم عبد المجيد، فقد اكتفى في مداخلته بسرد تجربته الإبداعية في تعالقها مع مقولة الحرية، حيث أشار إلى أن المرادف المقابل لكلمة الحرية والكامن فيها هو كلمة القمع. الحرية في مفهوم إبراهيم عبد المجيد ليست شرطاً للإبداع، واستند في ذلك إلى نموذج دول أمريكا الجنوبية التي تعيش تحت نير القمع والديكتاتورية، ومع ذلك استطاعت أن تنتج للعالم روايات في قمة الإبداع العالمي. وتأسيساً عليه، تبقى الحرية، عند إبراهيم عبد المجيد، مرتبطة بالإبداع، ما دام الإبداع هو الحرية ذاتها، لأن الكاتب حين يكتب فإنه يشعر بممارسة حرية مفتقدة وحق مستلب في الحياة العامة. ولنا أن نتساءل، بعد استعراض أهم عناصر مداخلة

(٤) لم توزع مداخلة حميد الحميداني على الصحافة.

إبراهيم عبد المجيد الارتجالية، عن العلاقة بين هذه المداخلة ومحور الجلسة الذي هو: «الإبداع العربي وفضاء التفاعل النصي والثقافي»؟.

في بحث الناقد بن عيسى بوحمالة[٥] (المغرب) «الشعراء يبحثون عن إقامة جوهرية: النص ـ التجريب ـ العالم» رصد للأطروحة الهيدغيرية القائمة على البحث عن إقامة رمزية للتجربة الشعرية في سياقها الثقافي والميتافيزقي. وتساءل الباحث: كيف يستطيع الشعراء أن يصلوا إلى بوابة رمزية تسمى الإقامة؟ ولمقاربة هذه المحاولة عمد الباحث إلى دراسة البحث عن الإقامة من خلال ثلاثة نصوص هي «العودة لجيكور» للسياب و«العودة إلى منار» لمحمد عبد الحي (السودان) و«ورقة البهاء» لمحمد بنيس (المغرب). ويرى الأستاذ عيسى بو حمالة أنه إذا كانت هذه النصوص تمتد زمنياً من ١٩٦٠ إلى ١٩٨٥ فإن السؤال المركزي الذي يفرض نفسه في هذا السياق، يتخذ الصيغة التالية: هل كانت كل هذه المدة كافية ليطور النص الشعري نفسه وليشيد، بالتالي، إقامته ضمن اللغة؟ هل استطاع كل هؤلاء الشعراء بلورة تسمية خاصة للمكان خروجاً من انغلاقه إلى انفتاحه؟. يشير الباحث إلى أن بلورة تسمية شعرية للمكان اقترن، في السياق الثقافي والميتافيزقي الغربي، بحضور المرأة وغيابها. ولذلك فإن الظاهرة المشتركة بين هؤلاء الشعراء تكمن في تغييبهم عنصر المرأة، ولهذا التغييب، في رأي الباحث، اعتبارات دلالية تبحث، من دون شك، عن آفاق شعرية جديدة تغني هذه التجارب الثلاث وتخصبها.

مداخلة الأستاذ محمد برادة[٦] (المغرب)

يمكن اختزال محاور عرض الأستاذ محمد برادة في فكرة واحدة منطلقها التساؤل التالي: لماذا نتكلم عن الأدب العربي الجديد؟ هذا السؤال يستمد مشروعية في سياق حديث محمد برادة، من تلك التحولات التي مست بنيات المؤسسات التعليمية الجامعية، التي شرعت في صياغة سؤالها العملي: كيف نقرأ النص؟ وهو سؤال تعود أصوله، في نظر محمد برادة، إلى عملية التصادي مع المناهج العلمية الحديثة التي غيبت سؤال لماذا؟، إلا أن هذا التغيب، كما يلاحظ محمد برادة، ليس تغيباً مطلقاً ما دام سؤال «لماذا» متضمناً في سؤال «كيف». ومن شأن عودة طرح سؤال لماذا، أن يفتح أمام الناقد فسحة أوسع وهو يقرأ النص ضمن شروط الثقافة وأسئلتها. وانتقل العارض، بعد ذلك، إلى التفصيل في الحديث عن علاقة الفكر باللغة، منطلقاً من السؤال التالي: هل محاولة التخلص من لحظات التأزم تتحمل مسؤوليته اللغة وحدها؟ وهو السؤال الذي سيفضي بالباحث إلى التطرق إلى وظيفة الأدب العربي الجديد راهناً، والقائمة على ثنائية: سلطة الأدب ولاسلطة الأدب. فالأدب، عند محمد برادة لم يعد ذلك الفعل الذي يحول الأشياء ويطرح الحلول، وهو بذلك، لم يعد يملك أية سلطة. أما إذا نظرنا إلى الأدب من خلال مفعوله داخل النفس والمخيلة، فإنه يملك السلطة، غير أنها سلطة مهددة بسلطة الثقافة الجماهيرية التي تسعى إلى تدجين المتلقي.

* * *

المحور الثالث: فضاءات المتخيل الأدبي

الجلسة الخامسة

شارك في هذه الجلسة كل من أحمد المصلح (الأردن) سعيد يقطين (المغرب) محمد ساري (الجزائر) محمد لطفي اليوسفي (تونس) حسن نجمي (المغرب)، وأدار الجلسة طراد الكبيسي. ويمكن الجزم في أن أهم مساهمة في هذه الجلسة هي تلك التي قدمها الناقد محمد لطفي اليوسفي.

شارك الأستاذ سعيد يقطين ببحث: النص ـ الحداثة ـ الأيديولوجيا. انطلق فيه من مبدأ الهيمنة؛ فإذا كان مفهوم الأيديولوجيا قد هيمن إلى نهاية السبعينات، فإن مفهوم الحداثة قد هيمن منذ السبعينات إلى الآن. وبالتركيز على المفهومين، يشير سعيد يقطين إلى بزوغ تصنيفات من نوع: تقدمي/ رجعي فيما يتعلق بالأيديولوجيا أو سجالية قديم/ حديث حين يتعلق الأمر بمقولة الحداثة. ويلاحظ الباحث أن كلاً من المقولتين تجدان مسوغات حضورهما في التفاعل الثقافي مع الغرب... هذا التفاعل، الذي يعتبره سعيد يقطين، تفاعلاً مشلولاً ما دام يتأسس على قاعدة رؤية سياسية إلى المجتمع على قاعدة حضارية. ومن ثم، فإن مفهومي الحداثة والأيديولوجيا، من منظور الباحث، لم يقدما رؤية علمية عن الواقع أو العالم بقدر ما أنتجا تصوراً أو تخيلاً أو توهماً.

في مستوى ثانٍ، عمد سعيد يقطين إلى استخلاص أهم ملامح الحداثة في النص الروائي العربي راصداً جملة تجلياته من خلال العناصر التالية:

١) تحول الرواية العربية بعد حرب ٦٧ من خلال بحثنا الدؤوب عن أشكال جديدة لتقديم التجربة النصية للرواية اعتماداً على خلق بنيات جديدة اختزلها العارض في العناصر التالية:

أ ـ تكسير عمودية السرد

ب ـ تكسير خطة الزمن

ج ـ تنوع الرواة واللغات وتداخل الخطابات/ الأجناس.

---

(٥) لم توزع مداخلة بن عيسى بو حمالة.

(٦) لم توزع مداخلة محمد برادة.

وما يمكن تسجيله، بصدد عرض الأستاذ سعيد يقطين، أنه اعتمد على إبراز عناصر متداولة في الخطاب النقدي الروائي. ولغياب التحليل المجهري للنصوص الروائية واختيار تجاريبها الكتابية، نجدنا أمام أحكام تعميمية تفتقر للموضوعية في عموميتها. وواضح أن سعيد يقطين في عرضه كان يسجل مجموعة ملاحظات رافقت قراءته للنص الروائي العربي.

مداخلة أحمد المصلح (الأردن)

بحث الأستاذ أحمد المصلح (الأردن) كان بعنوان «جغرافيا الإبداع وأثرها في المتخيل الأدبي: **تغريبة بني فلسطين** نموذجاً». ركز فيه على اختيار دلالة الرمز في التجربة الشعرية للشاعر وليد سيف. وينطلق أحمد المصلح في اختياره لدلالة الرمز من سؤال حول التغريبة: هل هي إحالة إلى الموروث الثقافي العربي المتمثل في السير والملاحم، كسيرة عنترة والظاهر بيبرس وسيف بن ذي يزن والزير سالم والهلالية؟ محاولاً، بعد ذلك، الربط بين تغريبة زيد الياسين في الأرض العربية بتغريبة بني هلال التي هاجرت من الجزيرة العربية إلى مصر وتونس. والتعالق بين التغريبتين لا يتم في حالة العنوان فحسب، وإنما يتعداه إلى هيكل القصيدة ذاته من حيث الطول أو من حيث الشخصية المحورية أو من «حيث امتداد الحدث الشعري فيها الذي يشكل المغرب، مصر، الأردن، فلسطين، السعودية بشكل أساسي وأراضي عربية أخرى». وهو ما دفع أحمد المصلح إلى اعتبار قصيدة تغريبة بني فلسطين قصيدة ذات نفس ملحمي تقوم فيه التجربة الشعرية على المستويات التالية:

الوجود المتغيّب	حياة/ مطر
الوجود اللامتعين	موت/ دم
المركب الوجودي	انبعاث/ وطن

هذه المستويات، في نظر أحمد المصلح، هي المحدد لأبعاد التجربة الشعرية. ولا يكتفي الباحث برصد خيوط العلاقة ما بين النصين الإبداعيين وإنما يعمد إلى تشكيل الصورة اللاواعية المجسدة في ذهن الشاعر وليد سيف كنص شعري منجز ليؤكد، في النهاية، على أن النص التراثي مرسوم سلفاً في خيال الشاعر.

مداخلة محمد ساري (الجزائر)

مداخلة محمد ساري (الجزائر) تمحورت حول فكرة: «الكاتب العربي وعلاقته بجمهور القراء»، وحاول من خلالها إقامة مقارنة بين فعل الانتاج الإبداعي في كل من الشرق والغرب وأمريكا الجنوبية ليخلص إلى فكرة بديهية تتجلى في تقلص القراء والقراءة في الوطن العربي محدداً أسبابها فيما يلي:

١ ـ دور النشر التي لا تمنح الكاتب حقه.

٢ ـ لا يتفرغ الكاتب العربي للكتابة وحدها كما هو الشأن في الغرب.

٣ ـ غياب المجتمع الديمقراطي وتقديس حرية التعبير.

٤ ـ التبعية المالية للكاتب اتجاه وظيفته الحكومية.

٥ ـ انتشار الأمية.

٦ ـ المشاكل الاجتماعية والمالية للمواطن العربي.

٧ ـ الشرخ القائم بين لغة الكتابة ولغة الحديث.

٨ ـ تهميش المثقف العربي. ويمثّل بوضعية المثقف الجزائري بعد الاستقلال.

لتأتي العناصر المتبقية من بحثه تفصيلات لهذه الأسباب وتعميقاً لها.

مداخلة محمد لطفي اليوسفي (تونس)

«فتنة المتخيل وسلطات القدامة» موضوع كان يهدف من ورائه الناقد التونسي محمد لطفي اليوسفي إثارة الفتنة داخل البنية الذهنية التقليدية التي تتخذ من الخطاب الديني سلاحاً لمحاربة كل محاولة اختراق المحظور وتفجير المسكوت عنه. نحتاج إلى هذه الإشارة، لما أثارته مداخلة محمد لطفي اليوسفي من ردود فعل اتسمت بالعدوانية والتهجم واستصدار الأحكام القبلية... كأن يقوم أستاذ جليل فيقذف محمد لطفي بالصهيونية بعدما فطن الأستاذ الجليل إلى ابتذالية مقولة التكفير فاستعاض بالصهيونية بدلاً عنها. ولأهمية العرض الذي قدمه محمد لطفي اليوسفي سنسعى إلى إثارة معظم المحاور التي تطرق إليها بتفصيل أكثر اتساعاً.

بدأ لطفي اليوسفي عرضه بالإشارة إلى أن الثقافة العربية راهناً تتسم بنوع من الفوضى باختلاف المواقف من التراث واللغة والكلمة والعالم. كما أشار إلى أن جزءاً من متخيلنا يتم السكوت عنه لأنه غير قابل للترويض والاحتواء. والخطاب النقدي المعاصر، في نظر لطفي اليوسفي خطاب محنة لأنه «خطاب يحركه وعي شقي، وعي معذب، مضنٍ يجعله عاجزاً عن الإحاطة بما يعتمل في صميم الثقافة العربية من صراعات وتحولات». وتزداد محنته كلما اقترب، في علاقته بالتراث العربي القديم تارة وبالنص الإبداعي تارة أخرى. فالشعارات التي يحملها النقد العربي مثل: هدم القديم/ تجاوز القديم/ القطع مع القديم... لا يراها الباحث إلاّ ضرباً من الوقوع في شراكة القديم وتكريسه وهي أزمة خطاب الحداثة العربية التي تعود أسبابها في رأي الباحث إلى:

١ ـ عدم القدرة على إدراك المسافة الفاصلة بين النص الإبداعي القديم والقراءة المرافقة له.

٢ ـ لم يتم تحديد المسافة بين التراث الرسمي ونداء الهوامش المقموعة.

٣ ـ عدم القدرة على الإمعان في المسافة بين النص الحديث والنص الذي علق بذاتنا وذاكرتنا.

تأسيساً على هذه العناصر، يدعو لطفي اليوسفي إلى خلخلة قراءة العرب القدامى للنص التراثي وإعادة قراءة النص الإبداعي باعتباره الموضوع «الذي تنكشف فيه الذات بكل أبعادها: نزواتها وأهوائها، بنزقها وميلها الجارف للوقوف ضد الممنوعات والمحرمات». وهو ما يسمح للباحث بإقامة مقارنة بين الحب والشعر لأن كلاً منهما يضع الكائن «قدام حقيقته المفجعة: أي هشاشته»؛ فالحب والشعر، عنده، صنوان لأن كلاً منهما «ضرب من الخروج، خروج من الأليف إلى المتوحش، من النظام إلى الفوضى». ولأن الشعر كذلك، ولأن الحب مثله، فإن قراءة العرب القدامى للنصوص، حسب ما ذهب إليه لطفي اليوسفي، جاءت مسكونة بهواجس الوظيفة الأيديولوجية: تحتوي نصوصاً وتقصي أخرى لأنها فشلت في ترويضها وتدجينها.

المحور الرابع: ثوابت الإبداع العربي ومتغيراته

الجلسة السادسة:

وكانت بمساهمة الأستاذ أنطوان مقدسي (سوريا) وفاروق عبد القادر (مصر) وعبد الفتاح كيليطو (المغرب) وسليمان الأزرعي (الأردن)، وأدارها الناقد السوري عبدالله أبو صيف.

ما كان يشغل فكر الناقد السوري أنطوان مقدسي في بحثه «عندما يصير المكان فسحة» هو مستوى النصوص المنقولة من الفكر الأجنبي إلى العربية. فهذه النصوص في نظر المقدسي غير دقيقة. وهي كذلك، لأن المترجم يجهل روح النص الذي ينقل عنه. ويقدم كمثال على ذلك نصوص اللسانيات الحديثة المترجمة. والمثير في عرض الأستاذ أنطوان مقدسي أنه كان جريئاً في تصويره لمشهد الترجمة في الوطن العربي كاشفاً بذلك عن أعمق الإشكاليات التي تواجهنا في عملية تكويننا الثقافي.

يقف الأستاذ أنطوان مقدسي عند كلمة «مصطلح» ليؤكد بأنها مرتبطة بالمجردات التي ليست لها علاقة بالشيء الذي تدل عليه، بخلاف المصطلح في العلوم الإنسانية حيث العلاقة قائمة وعميقة. ويُمثل لذلك بمصطلح «جدل» المقترن في الثقافة العربية بمقولة الديالكتيك الأفلاطونية الهيغلية الماركسية، حيث انتفاء أوجه التماثل بين المقولة المترجَمة والمقولة المترجمة، مبرزاً أن لكل لغة من اللغات الحية الكبرى طريقة في أداء معاني الوجود الكبرى.

وللتغلب على هذه المشاكل، يدعو أنطوان مقدسي إلى اعتبار المصطلح وتناوله من داخل سياقه النصي. ويقدم مثالاً لذلك مقولة «الفسحة»، مشيراً إلى أن الدراسات الأدبية لم تتبنّ مفهوم الفسحة إلا بعين الحرب العالمية الثانية. ويتناول بعد ذلك، مقولة الفسحة بالدراسة، انطلاقاً من كتاب هنري لوفيڤر Henri Lefebvre **إنتاج الفسحة** Production de l'espace سنة ١٩٧٤. وبعد استعراضه لديناميكية الفسحة الحديثة انطلاقاً من الأفكار الواردة في كتاب لوفيڤر يخلص، إلى الدعوة إلى مشروع آخر لمجتمع إنساني آخر، متخذاً من التساؤل الذي طرحه هنري لوفيڤر في خاتمة كتابه منطلقاً لصياغة استنتاجاته: «ما الحامل للعلائق الاجتماعية أهو الشكل؟ فالشكل فراغ. أهي الوظيفة...؟ فالوظيفة وظيفة شيء ما. أهي البنية؟ لكن البنية ليست إلا تنظيم وحدات صغرى في قلب مجموعة».

والسؤال يظل بدون جواب. وما هو جوهري في العلاقات الاجتماعية لا يوجد بدون فسحة. وهذه الفسحة، كما يشير أنطوان مقدسي، تجعل كل مشروع يطرح على مشرحة السؤال وكأننا، كما يقول الباحث، أمام إفلاس للفلسفة الأولى التي غزت الفكر الإنساني طوال ٢٤ قرناً. وقد اختتم أنطوان مراجعته لكتاب هنري لوفيڤر بالدعوة إلى نقله إلى اللغة العربية لما يكتسبه من أهمية قصوى.

مداخلة فاروق عبد القادر[٧]

حاول الناقد المصري فاروق عبد القادر رصد العلاقة بين الكتابة والتاريخ متخذاً المشروع الثقافي في كتابات عبد الرحمن منيف محور اشتغاله. ففي رأيه استطاع عبد الرحمن منيف تصوير مشهد عربي متميز بكل ثقله التاريخي واعتباراته الكبيرة. وقد اعتمد الباحث في استنتاجه على دراسة رواية **مدن الملح** بكل أجزائها الخمسة التي سعى من خلالها الروائي إلى إعادة صوغ هذا التاريخ من أجل استيعاب اللحظة الراهنة بكل تشكلاتها. فالروائي استطاع بحدسه الفني ووعيه العميق بالتاريخ العربي، أن يلملم شتات الصورة التاريخية لهذا الفضاء وإعادة تشكيل قيمه وتجديدها. ويشير فاروق عبد القادر إلى أن علاقة الرواية بالتاريخ لم تنحصر في أعمال منيف الروائية، وإنما عرفت امتداداها في كتابات روائية عربية لكتاب من سوريا وليبيا ومصر. واستطاعت هذه الكتابات، في رأي الباحث، أن ترصد المنعطفات التاريخية لهذه البلدان ومجتمعاتها من خلال تفاعلها الإبداعي المتميز مع كل فضاءاتها وتاريخها. هذا الميل إلى إعادة تشكيل تاريخ المجتمعات تولّد عنه، في رأي فاروق عبد القادر، اصطفاء وهيمنة تقنيات روائية محددة، كالاحتفال بالشخصيات الرئيسية والثانوية. ويصل الباحث من خلال قراءته المتأنية لهذا النوع

---

(٧) لم توزع مداخلة فاروق عبد القادر.

من الكتابات الروائية إلى خلاصة مفادها أن هذا النوع من الروايات يمثل عملية جوهرية لأجل فهم عميق لإيقاعات الواقع المعيش من جهة، ولاستخلاص دروس المستقبل من جهة ثانية. وما يميز هذا النوع من الروايات، عند فاروق عبد القادر، هو أنها جميعها تتخذ من مظاهر العسف والقهر والنفي والهموم العربية مادة لمحكياتها.

مداخلة الدكتور عبد الفتاح كليطو (المغرب)[٨]

قامت مداخلة عبد الفتاح كليطو على تساؤل عميق وجوهري «كيف يمكننا أن نقدم صورة عن الثقافة العربية في محفل مغاير وفضاء مخالف هو الفضاء الأوروبي؟». من شأن هذا السؤال أن يعيدنا، كما ألمع إلى ذلك عبد الفتاح كليطو، إلى تلك الأسئلة القلقة: أسئلة الاختلاف والتاريخ والثقافة والهوية. وتبقى أهم طريقة نصل بها إلى الآخر ونقدم بها أنفسنا إليه، في نظر عبد فتاح كليطو، هي تقديم صورة ناصعة عن الثقافة العربية، من خلال المراهنة على الثقافة العربية نفسها. ثم وقف الباحث في مستوى ثانٍ عند إظهار كون مقولة إشكالية الترجمة وصعوبتها ما هو إلا تبرير واهٍ ووهم يختلقه الإنسان ليخفي وراءه قصوره الذاتي.

مداخلة الدكتور سليمان الأزرعي (الأردن)

أبرز سليمان الأزرعي في بداية عرضه الحاجة إلى تملك موضوعة الديمقراطية باعتبارها «المخرج الأول من أزمتنا الثقافية وغيرها من الأزمات». فإذا كانت أوضاع المجتمعات العربية تتماثل في مواقف أنظمتها من «البنى الفوقية للمجتمع»، فإن أزمتها الثقافية تظل واحدة؛ فالأنظمة العربية في نظر سليمان الأزرعي، تسعى إلى تكريس رجعيتها، من خلال رفضها استقبال ظاهرة البنى الفوقية للمجتمع العربي حيث يتم تجاهل قوة مستجداتها الساعية إلى تطوير المجتمع نحو الأفضل. وانطلاقاً من هذه الوضعية، عمد الباحث إلى تصوير مشاهد معاناة المجتمع العربي من ضغوط الثقافة الرجعية التي يمارسها «الرجل الشاطر» عبر استغلاله أنماط الثقافة الاستهلاكية، وهو ما تولد عنه، في نظر الباحث، وجود فئتين من المثقفين: فئة تابعة مستغلة لنفوذ «الرجل الشاطر»، وفئة رفضت الانصياع فمورست عليها كل صنوف المحاربة والإقصاء.

تتجلى دعوة الأزرعي في تبني المشروع النهضوي الديمقراطي الإنساني الذي يتم عبر استغلال مجموعة مفاهيم في إطار الفعل الثقافي والسياسي العربي: (العقلانية/ الانفتاح/ استلهام التراث). ويمكن القول بأن هذه المفاهيم تظل، في رأينا، جامدة بدون حركة ولا نبض ما لم تؤطر، كاشتغال معرفي متميز، داخل مسوغاتها الذاتية والموضوعية. ألا يأخذ استلهام التراث عند البعض شكلَ التقديس؟ ألا يجد الانفتاح الجريء امتداداته المتطرفة فيما قام به البعض من انسلاخ مشوه عن مقومات الهوية والانتماء والارتماء في أحضان الآخر؟ أليست العقلانية عند فئة ضرباً من المجازفة بمصائر الشعوب العربية؟ كل هذه الأسئلة وغيرها كثير توضح غياب التأطير المفاهيمي داخل صيغ اشتغال محددة، إذ هيمن، في مداخلة الأزرعي، البعد الشعاراتي الذي يُحركه منطق المثاليات المتعالية عن إيقاع اليومي والمعيش. ولا نبالغ إذا قلنا بأن مداخلة الدكتور سليمان الأزرعي كانت بمثابة «ميثاق للمثقفين العرب» غابت فيه المعاينة الدقيقة لعمق الأشياء المطروحة. لذا جاءت المداخلة غارقة في الإنشائية والخطابية.

الجلسة السابعة

وأدار الجلسة السابعة الأستاذ عبد الحميد عقار الكاتب العام لاتحاد كتاب المغرب وشارك فيها كل من القاصة الأردنية رجاء أبو غزالة والقاص اللبناني عبد المجيد زراقط والباحثة المغربية زهور كرام والناقد السوري عبدالله أبو هيف.

عرض القاصة رجاء أبو غزالة[٩]

في بداية الجلسة تقدمت الأستاذة رجاء أبو غزالة بطرح أسئلة حول واقع الحداثة الإبداعية العربية مشيرة إلى ما يمكن أن تطرحه هذه الأسئلة من إشكاليات إن هي قورنت بأسئلة السياق الثقافي الغربي باعتبارها امتداداً شرعياً لهذه الأخيرة ومولوداً منتسباً إلى جذورها. وتأسيساً على هذا المعطى الحضاري، تقيس رجاء أبو غزالة درجات قوة الفوضى التي تعتري الحديث عن الحداثة ممثلة لذلك بأسئلة المستويات الإيقاعية والصوتية واللغوية في إبداع الشعر. وتنتقل الباحثة في المستوى الثاني من مداخلتها، إلى دراسة مقومات الكتابة النسائية، مقدمة إلى جانب ذلك، بعض عناصر تشكيل خطاب **طوق الحمامة**، منتهية في بحثها إلى كون الحداثة تكمن في الانطلاق من النص لا من النظرية، وأن الحركة الثقافية العربية هجينة ومنقسمة على ذاتها.

مداخلة الأستاذ عبد المجيد زراقط (لبنان)

عرض الدكتور عبد المجيد زراقط «بحث في قضايا يثيرها الإبداع الشعري» عبارة عن دراسة لبعض القضايا الخلافية التي يثيرها الإبداع الشعري ضمن سياقها التاريخي. ولتوضيح رؤيته يعمد إلى تحديد مجموعة من المفاهيم المركزية: الإبداع/ الأنموذج/ التكسب/ الالتزام/ الاحتراف/ التجريب/ الانبعاث.

---

(٨) لم توزع مداخلة عبد الفتاح كليطو.

(٩) لم توزع مداخلة رجاء أبو غزالة.

وقد عرّف الدكتور زراقط الإبداع بأنه كل فعل لا يتقيد بأنموذج... وهو ما يثير في الشعر العربي قضايا من نوع: التفرد، ثبات الأنموذج وسيادته. قصيدة الأنموذج استقام شكلها، كما يرى عبد المجيد زراقط في قصيدة «التكسب» التي تعبر عن «تشكيلة اجتماعية تغيرت فيها وظيفة الشعر ودور الشاعر، الأمر الذي أدى إلى تغير شعري». مفهوم الالتزام في الشعر أملته، في تصور المتدخل، شروط تغير المجتمع العربي، هذا التغير الذي مس البنية العقدية، حيث صار الشعر في خدمة القضية الدينية، في المقام الأول، وهو ما كان له أثر على المستوى الفني للقصيدة العربية. ويذهب الباحث إلى أن ظاهرة الاحتراف في الشعر العربي تعود إلى تطور الدولة العربية وحاجة السلطان إلى الشاعر بوصفه وسيلة إعلام. هذه الظاهرة أثرت على صيرورة القصيدة الشعرية العربية ولم تسمح لها بتجاوز الثابت في شكل القصيدة وأغراضها. وقد حاول عبد المجيد زراقط الربط بين مفهوم التجريب والرغبة في اقتحام تجربة الجديد الذي يشكل الأنموذج الغربي أصلاً من أصولها... في حين قام مفهوم الانبعاث، في الشعر، على أسس الوعي بالذات وامتلاك القدرة على الدفاع عن النفس ضد الآخر الغازي. ويشكل الوزن أحد مرتكزات هذا المفهوم باعتباره مظهر ثبات في القصيدة الشعرية العربية. ولتأكيد هذه الظاهرة عمد عبد المجيد زراقط إلى استحضار العديد من صور الثبات في القصيدة والمتمثلة في: الأوزان الشاذة، عكس البحور، البحور المنطلقة أو المحدثة، والمثنوي الرباعي والدوبيت... هذه الصور التي تشكل تنويعاً على الوزن لا خروجاً عنه. فالأوزان، في نظر زراقط، تتيح «للشعراء الحقيقيين أن يؤسسوا نظاماً جديداً يجسد الرؤية إلى العالم الجديد وهو نظام لا ينفك يتجدد في حركة قلقة لا تنتهي».

مداخلة الأستاذة زهور كرام (المغرب)

ركزت زهور كرام في مداخلتها على إضاءة جوانب من العلاقة التي تربط ما بين المتغيرات السياسية والتبدلات التي تمس الخطاب الروائي، مذكرة بأن مسألة التعالق تعود بأصولها التاريخية إلى أسئلة النهضة التي اعتبرت الرواية ساعتها، بنية مفارقة للمقامة. وتشكل هذه اللحظة، في تصور الباحثة، علامة تحول كبرى. مسألة التعالق ما بين السياسي والإبداعي، خصوصاً في الرواية، يسمح، في رأي زهور كرام، بانعكاس أسئلة الهوية على مرآة الرواية. وتخلص في النهاية إلى أن التجريب هو تعامل مع الواقع من خلال لغات وأدوات جديدة.

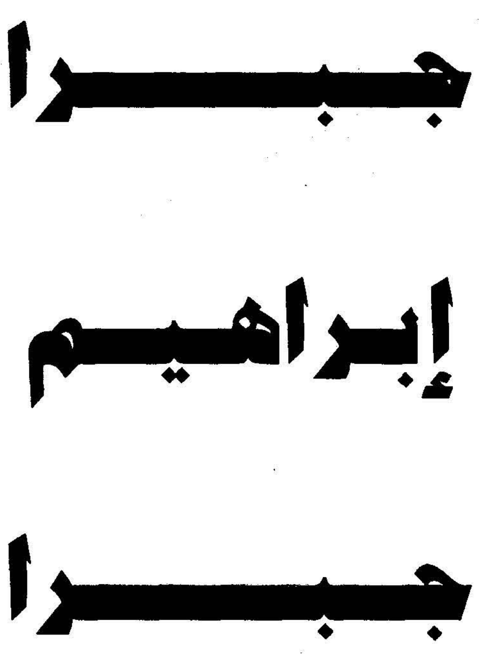
مداخلة الناقد عبدالله أبو هيف (سوريا)

انطلق عبدالله أبو هيف في مداخلته «الإبداع العربي والمتغيرات» من ملاحظة أساسية تتعلق بهيمنة القبليات الأيديولوجية والسياسية على تطور مسار حركة الأدب العربي الحديث، وهو ما جعل الإبداع الأدبي يحاكم من خارج المعايير الأدبية. واتخذ الناقد عبدالله أبو هيف من الخطاب النقدي نموذجاً لإبراز ملامح هذه الهيمنة مخصصاً جزءاً هاماً من مداخلته لمناقشة بعض الانتاجات النقدية التي هيمن فيها البعد السياسي، ككتاب **في الثقافة المصرية** لعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم، الذي ضحى فيه الكاتبان بالعمل الأدبي باسم «الدلالة الاجتماعية العامة أو الدلالة الوطنية والسياسية والموقفية للالتزام بالنظرية المادية». ويلاحظ عبدالله أبو هيف أنه، رغم ما شهدته البنيات الاجتماعية من تحولات وتبدلات، فإنّ الممارسة الأيديولوجية باسم الأدب ما تزال سائدة إلى يومنا هذا. وفي خاتمة مداخلته دعا الناقد عبدالله أبو هيف إلى تغيير النظرة إلى الواقعية من خلال اعتراف بعض النقاد والدارسين «بصعوبة تطبيق مصطلح مجرد على تجربة أو تجارب أدبية محلية ممعنة في خصوصيتها».

في نهاية الجلسة، قدم الأستاذ عبد الحميد عقار قراءة تركيبية للعروض المتنوعة التي أغنت أعمال الندوة وطالت الإبداع الأدبي في جميع جوانبه، مستخلصاً فكرة جوهرية من كل هذه البحوث والعروض المتمثلة في كون الحداثة ستظل قضية إشكالية مادامت لا تتوقف عن الاكتشاف والاستكشاف. وإذا كنا نختلف مع التقييم الإجمالي الذي استعرضه الأستاذ عبد الحميد عقار في العديد من نواحيه، فإننا نقر، مع ذلك، بأن الندوة كانت، فرصة لمصارحة الذات والوقوف عندما يعتريها من نقصان وارتباك في رسمها للمشروع الثقافي العربي وما يكتنف استراتيجية العمل الثقافي من ارتجاج في رسم أفقها المحتمل.

بقي أن نشير إلى أن أشغال «المهرجان العشرين للشعر العربي» الذي أقيم على هامش انعقاد المؤتمر التاسع عشر للأدباء والكتاب العرب كانت من جانبها تجسيداً حياً للارتباك العام الذي طبع أشغال المؤتمر وأعماله. ويكفي أن نعلن عن امتناع الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي عن المشاركة بقراءة شعرية في إحدى الأمسيات الشعرية المواكبة لأشغال المؤتمر، وغيابه عن متابعة القراءات الشعرية، لنقف على المستوى الهزيل لمعظم القصائد المشاركة في هذه الأمسيات.

جبرا إبراهيم جبرا



كانَ من المفترض أن تُهدي **الآداب** الملفّ التالي ـ الذي أعدّ القسمَ الأعظمَ منهُ مراسلها في بغداد الأستاذ ماجد السامرائي ـ للكاتب الفلسطيني الكبير جبرا إبراهيم جبرا بمناسبة بلوغه الخامسة والسبعين. لكنّ المَوْتَ داهمه قبل يوبيله ببضعة شهور.

ومؤسسة **الآداب** اليوم ـ التي كانَ لها شرفُ نشرِ رواياتٍ خمس لجبرا في «دار الآداب»، وكانَ لها شَرَفُ إسهام جبرا على صفحات مجلة **الآداب** منذ أعدادها الأولى عام ١٩٥٣ ـ تجد قليلاً مِن العزاء في إهداء هذا الملفّ إلى عائلة المرحوم الكبير وإلى الكتّاب المحاصَرين في العراق حيث عاشَ ووري الثّرى.

الآداب

رجـل فـكـر وإبـداع..

ماجد السامرائي

الـحياة مهنتي وهوايتي معاً. أشعر أنني فتحت صدري وعقلي لأناس كثيرين، وكانت في صلتي بهم دائماً حرارةٌ إيجابية تجعلني أُريد أن أفهمهم وأتعاطف معهم، أو أتفاعل معهم، بما يعقب ذلك دائماً من حب أو خيبة، أو مرارة أو غضب. هذه كانت دروبي إلى الرؤيا النهائية التي هي: جبرا ابراهيم جبرا

(**ينابيع الرؤيا**... ١٩٧٩)

(١) في صفحة أقرب إلى أن تكون جزءاً من مذكرات عن سيرة أدبية ـ شخصية، سجل جبرا ابراهيم جبرا في كتابه **ينابيع الرؤيا** هذه الحقيقة المتعلقة بحياته: «ذهبتُ إلى العراق أول ما ذهبت وأنا مليء بفكرة كانت فاشلة في نفسي منذ أن أنهيتُ دراستي الثانوية بالقدس ـ فكرة ضرورة التجديد (...) وعندما وصلتُ إلى بغداد في أواخر ١٩٤٨، لم أكن أتوقع أنني سأجد فيها فجأة الأرض الرائعة الخصبة التي ستتلقى هذا العشق مني للتغيير والتجديد تلقياً سيزداد ويتسع، بحيث يصبح في النهاية حافز أصحاب الرؤى التي بمجموعها ستكون قوى التغيير لا في التعبير فقط، وإنما في المنحى الحضاري الذي كان لا بدّ لنا منه بعد نكبتنا في فلسطين».

وبعد أن يمرّ بعديد الأسماء، التي كانت الحافز والمنطلق لحركة التجديد هذه، يجد في ذلك «اللقاء» ضرباً «من اللقاءات المصيرية، لا في حياتنا كأفراد، وإنما في تاريخ فكر بأكمله. فالتفاعل الذي تمّ في الحال بين الشحنة التي تملأ نفسي من سنين، وبين الشحنة التي رأيتها من هؤلاء المنفتحين على أمل التجديد، دون تحقيقه بعد، أطلق الشرارة، الدفعة، التي كانت بشير الخصب في الشعر والقصة والرسم والعمارة طوال الخمسينات والستينات».

ومن إيمانه بقوّة الكلمة.. وبقوّة الفكر والإبداع، راح ينظر إلى التغيير الذي أحدثه وجيلَهُ في وجه المجتمع العربي خلال نصف القرن الأخير؛ فيرى فيه «تغييراً يكاد يكون كلياً» (**الرحلة الثامنة**)، وهو ما يدعوه إلى التأكيد على «مسؤولية المثقف»: في أن لا يخذل فكره، وفي أن يضمن لنفسه حرية الرأي وحرية القول، ويتمرّد على تلك «القوى الصمّاء» في المجتمع التي «ما زالت تستطيع فرض الصمت عليه» (**الـمرحلة الثامنة**). فالمثقفون المبدعون، عنده، «هم الطليعة التي تقود المجتمع في أمثل حالاته، أو تحرّكه من الداخل باتجاه النضارة والإيناع، لما يتميزون به من وعي لذات الأُمة وقواها الفكرية» (**ينابيع الرؤيا**).

(٢) يمثّل جبرا ابراهيم جبرا اسماً كبيراً بين الأسماء التي تنتمي إلى زمن عربي هو زمن الولادة والانتقال إلى حقبة جديدة من الثقافة والفكر العربي، هي: «حقبة التحوّل» الذي وضع الحدّ الفاصل، الأساسي والعميق، بين مرحلتين في الثقافة العربية الحديثة:

ـ المرحلة التي ركّزتْ نفسها من خلال ذلك «المعطى الإحيائي» وامتدّت به إلى ما يُعتبر لمحاتٍ تجديديةً لم تمتلك من قوّة التأثير ما يجعل منها تياراً.

ـ والمرحلة التي يمثلها جبرا وجيله، وقد وضعوا أنفسهم (وعصرهم) في إطار حركة أخذت نفسها وعملها بفكرة التقدم بالحياة والإنسان، من خلال ما قدّمتْ من مفهومات وأعمال مثّلتْ وعيها الجديد، وعبرت بها عن وجودها الجديد، فاتحة لعصرها، كما لنفسها، أُفق الحداثة، بكل ما رسم من صور متغيّرة بذاتها ومغيّرة للواقع العربي الجديد...

وبفعل فكرة التواصل لما هو وجود مستمر للجيل في مسار حركته هذه، وما هو بناء متواصل لما يؤكد فيه **الـجديد** نفسه، وتؤكد فيه **الـحداثةُ** مفهومها ومعناها، كان التوتّر الخلاّق رفيق هذا الجيل، والإضافةُ طابعَ عمله المميَّز.. فكان، بذلك، جيلاً مؤسِّساً بحقّ وحقيقة.

(٣) نتكلم عن «جيل» ونحن ندرك جيّداً أن لكل فرد في هذا الجيل خصوصيته: رؤيا، وموقفاً إبداعياً وفكرياً، وأُسلوب تعبير عن نفسه وموقفه وتجربته... وهو اختلاف يتجسّد في ما يلتزم من قيم، أو يشمل الوجود به من رؤى، وفي ما يؤسس للمعرفة من واقع.

(٤) «في المغامرة وحدها حريّة الفكر...»

هذه العبارة التي صادفها جبرا وهو يقرأ «ألفرد فورث وايتهد» هي ما أراد أن يقوله منذ أن بدأ رحلته الصعبة في الكتابة التي رآها على الدوام، كما رآها «وايتهد»، متمرّدة على كل نظام صلب، مبقيةً في الناس «مقدرتهم على ابتكار الآراء والفكر الجديدة، أو اكتشاف الأوجه الجديدة في الآراء والفكر القديمة». فقد وجد، كما وجد «وايتهد»، «في المغامرة وحدها حيوية الذهن» ووجد معها، في نفسه وفكره، أنّ «حاجات الذهن والروح هي أهمّ ما في الحياة» **(الحرية والطوفان)**. وإذا كان قد شعر بأنه هو «مركز الحياة»، فإنّ هذا «التمركز» ليس إلاّ التعبير عن «روح المغامرة» هذه التي لا يمكن إلاّ أن تكون ذاتية: الذات مركزها، والذات منطلقها. ولئن يكن معظم ما كتب، من رواية وقصة وشعر، «في قرارته، تجربةً ذاتيةً، فإنما المهم [عنده] هو ربط هذه التجربة بالتجربة العامة الشاملة للفترة التي نمرّ بها، والتي هي من أهمّ فترات تاريخنا الطويل» **(ينابيع الرؤيا)**. ولعلّ هذا هو ما يجعل من تعدديّة الفن الأدبي عنده منافذ لما يتراكم في نفسه من مشاعر، وغضب، وحبّ، وألم... كما يقول هو الذي سأل نفسه يوماً عمّا تبغيه من الحياة؟.. وأجاب قائلاً: «إذا كنّا يقظين، نصغي إلى الأصوات القريبة والبعيدة، ونرى المسافات الشاسعة تحتوينا كما يحتوي الجوُّ ذرّات الغبار، ونشعر إلى ذلك بأنّ الأشجار تستمد عُصَارتها من دمنا، والأزهار تعكس ألوانَ وجوهنا، وجدنا أننا، في الواقع، ملتقى قوىً هائلة دقيقة تفعل في وعينا، وأنّ وعينا تغزوه الآلامُ فتزيد من نشاطه وحدّته وبذلك نصل، في النهاية، إلى القول بأنّ ما نبغيه من الحياة هو استزادة من الوعي بها عن طريق القوى الهائلة الدفينة فينا ـ من حسيّة وعاطفية وفكرية...» **(الحرية والطوفان)**

(٥) ولا يبتعد جبرا عن هذا في شيء وهو يؤكّد أنّ المدينة عالمه: «المدينة العربية الجديدة، بكل ما فيها من تناقضات وتيارات وآمال ومخاوف». فهي فسحة هذه المغامرة التي بدأها، ووجد معه فيها جيلاً من المتمّردين لم تزدهم المدينةُ وحياةُ المدينة إلاّ تمرّداً. فهي «ساحة الصراع على المستوى الفردي والمستوى الجماعي (...) ومنها تنطلق قوى الهدم والبناء إلى هدف وغير هدف» **(الحرية والطوفان)**. ففي عالم المدينة وجد جبرا «الآفاق الجديدة» التي اكتشفها، «والاتساع بتجربة الإنسان، والانطلاق في مغامرة الذهن في مجاهل الحياة» ـ وهو ما حدّد آفاق الفن عنده، ورسم غاياته من خلاله. فـ «المدينة العربية الجديدة هي النفسُ العربية الجديدة، هي رأس الرمح في الثورة العربية.. تيارات عارمة، متناقضة في كل مكان» **(ينابيع الرؤيا)**. ولذلك فهو في الوقت الذي يشعر فيه أنه «جزء من هذه المدينة» ـ وقد عرفها «من أسفلها إلى أعلاها.. داخلها وخارجها» ـ يرى «أن الإبداع المعاصر لن يكون إلاّ في هذا التغلغل في المدينة العربية الجديدة، علوّاً وسفلاً»، وأنّ الفن غير ممكن «في أغزر أشكاله، إلاّ في المدينة» **(ينابيع الرؤيا)**.

(٦) لقد رحل جبرا اليوم بعد أن اجتاز نصف قرن من الكتابة والعطاء الفنّي والفكري والإبداعي، وما يقرب من ستين كتاباً بين تأليف وترجمة. وإني لأجده يتمثل، أكثر ما يتمثّل، تلك الكلمات التي ثبتها في كتابه **ينابيع الرؤيا** وقد اقتبسها من «اندريه جيد» وفيها يقول: ـ «إنّي سأبقى ابناً لهذه الأرض، وسأظلّ على اعتقادي بأنّ الإنسان، مهما يكن ومهما تعدّه أنت ملوّناً، عليه أن يجيد اللعب بما قسم له الحظّ من ورق..»

فهي صورة أُخرى لروح المغامرة عنده.

(٧) ولكن...

ـ هل حقّقت الحياة الثقافيةُ العربية لجبرا، في ما هي عليه اليوم، ما كان يحلم به، كلاً أو بعضاً؟

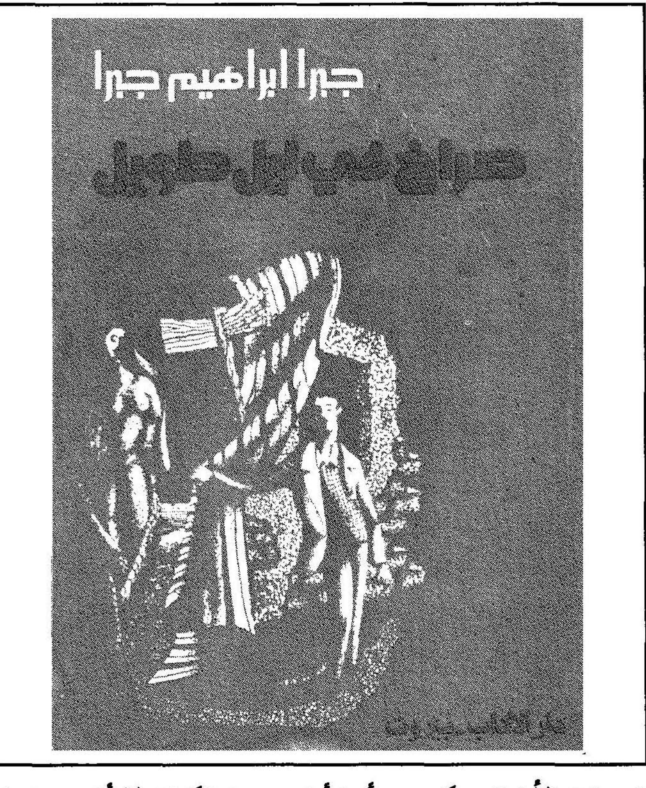
ربما كان، هو نفسه، يجيب عن سؤال كهذا حين كتب في واحدة من صفحات كتابه **الفن والحلم والفعل** (١٩٨٦) يقول: «الحياة الثقافية، بالرغم من كل مخاطراتنا وطموحاتنا وتفجراتنا.. بالرغم من كلّ صرخاتنا وغضبنا وتحرّكنا، لم تحقق إلاّ القليل مما كنا نحلم به، حتى ليحار المرء أحياناً ويقول: إذا كان كلّ ما سعى إليه يؤدي، في النهاية، إلى هذا التردي الثقافي، فلماذا أصلاً سعى؟ ولكن لا بدّ من الاستدراك والتساؤل: هل هناك هذا التردي الذي يجوز لنا معه أن نيأس ونسكت؟»

ولعلّ في مسعى **الآداب** ـ التي واجهت هذا التردي، في الثقافة وفي الحياة العربية، على مدى أكثر من اثنين وأربعين عاماً من مسارها ـ محاولةَ الخروج من هذا «الليل العربي»، بما قدّمتْ من قبلُ، وبما تقدّم اليوم، ومن هذا الذي تُقدّمه ونقدّمه من خلالها في هذا المحور... صورةً للدينامية الفكرية العربية التي تؤكد حيوية الأمة؛ كما ترسم صورةً حيّة لمخاضها الفكري والأدبي والفنّي الكبير ـ تشبثاً منها ومنّا بالحلم الحضاري الذي بدأته وبدأناه معها ومن خلالها... بتلك الأسماء التي عاشت هذا الحلم، ونهضت به، وفي الطليعة منها اسم: جبرا ابراهيم جبرا.

بغداد

د. فيصل دراج

«صراخ في ليل طويل» أو: أصوات الرواية الذهنية



يمكن للطفل أن يكون أباً للرجل الذي سيكونه، يكتب جبرا في سيرته الذاتية: **البئر الأولى**، إذ أسرارُ الطفولة ترشَح في روح الرجل وتظل ملازمة له. وقد تبقى روح الطفولة حاضرة في الرجل بلا غياب، إن كان فيها ما ميّز الرجل عن غيره، وأعطاه مصيراً مختلفاً. وكان في طفولة جبرا ما حفظ فيه أسرارها يقظة. وما كان في طفولة جبرا، أخذته روايتُه الأولى **صراخ في ليل طويل**؛ فقد كان فيها من الكثافة والامتلاء ما أمدّها بحضور لا انطفاء فيه، فبقيت قائمةً في سطورها وفي سطور ما أعقبها من روايات.

ولعلّ جبرا قد امتلأ بتجربته في سن مبكّرة، تستوي في ذلك تجربة في الحياة خصيبة، وتجربة في القراءة والكتابة وتخليق الأشكال. وعلى هاتين التجربتين أقام منظوره وارتاح إليه؛ فحياةُ الرجل حياةُ فرديّته المتطرّفة، وخيار الفنان رسمٌ متلاحقٌ للوجود المتعالي الذي يريد أن يكونه. ورواية جبرا الأولى تتحدّث بامتلاء عن التجربة المزدوجة. غير أن في منظور جبرا ما يقرّبه من علاقة المثال بظلاله عند أفلاطون، فيكتب التجربة ويبتعد عنها؛ فإن اقترب منها، من جديد، لاحظ بُعْدَها عن المثال الذي أراد، فيعود إليها ليكتبها من جديد. وبسبب المثال الأفلاطوني وسحر التجربة الأولى، حمل جبرا معه روايته الأولى، وأعلن عن حضورها في **صيادون في شارع ضيّق**، **والسفينة**، **والبحث عن وليد مسعود**. ويضيء جبرا سعيه في رجوعه إلى قول أوسكار وايلد: «الفن لا يقلّد الحياة، بل إن الحياة تقلّد الفن»[1]. كأن الفن ينسج الصور الأصليّة، وكأن الحياة تضطرب بصور تائهة، تتوق إلى أصول لا تصل إليها أبداً.

وإذا كان للقارئ أن يتحدّث عن تجربتين في كتابة جبرا، تحتضنان الطفل الذي كان والفنانَ الذي انبثق منه، فإنّ القراءة المشذبّة الأطراف تكتشف أنها أمام تجربة الكتابة لا أكثر، ما دام الفن يحتفل بالأصيل ويُعرض عن الظلال. تلملم الكتابةُ التجربةَ في وجوهها المشتعلة ونثارها البارد، لكن التجربة لا تعثر على قوامها الأصيل إلاّ في الشكل الذي تُخَلّقه الكتابة. بهذا المعنى، تكون **صراخ في ليل طويل** أباً لروايات لاحقة، تنظّف التجربة من خلائط الحياة وترتقي بها إلى مقام الفن، أو تنقل التجربة من أرض العارض والظلال إلى ملكوت الأصيل والحقيقة. تصدر أهمية هذه الرواية، إذن، عن موقعها في الإنتاج الروائي لكاتبها، تحاور ما تلاها وتضيئه، بقدر ما تستنير بكتابات لاحقة. وتركن الرواية في تبادلية الحوار إلى قاعدة أدبية تقول: لا وجود لنص إلا في علاقته بنص آخر. فالعمل المطلق الاستقلال لا وجود له، كما لا وجود لتقييم أدبي يدور حول عمل مجتثّ الصلات عن غيره.

«صراخ في ليل طويل» هي ابو روايات جبرا اللاحقة، وتمتلك تقنية متقدمة ومسلكاً لغوياً غير تقليديّ، في زمن كانت الرواية العربية تحبو ثقيلة الخطا.

لا يعثر القارئ، الذي ينزع النص عن سياقه، على ما يثير الفضول في **صراخ في ليل طويل**. فهي روايةٌ صغيرةٌ تروي، في نسيج ذهني، وقائعَ الفرد الذي هزم اغترابه ونجا في مدينةٍ لا اسم لها وزمانها

(١) جبرا ابراهيم جبرا: **الفن والحلم والفعل**، بغداد، وزارة الثقافة، ١٩٨٦، ص: ١٥٦.

ملتبس؛ فلا شيء يحيل على سمات المدينة، وإن كان الكاتب يذيّل نصّه بزمن الكتابة ومكانها: القدس، ١٩٤٦. غير أن القارئ، إن ربط النص بسياقه، يقف على عمل روائي يثير الدهشة والإعجاب.

تمتلك هذه الرواية تقنيةً متقدمةً، رغم كونها العملَ الأولَ في بلد لم يعرف من الرواية إلا قليل القليل، وفي زمن كانت الروايةُ العربية فيه تحبو ثقيلة الخطا. ففي الرواية مسلك لغوي يختلف في نثره عن لغة تقليدية مسيطرة، وفيها الرمز والأسطورة والوهم والواقع ومنظور شعري قليل الارتباك. ولعل هذه المواصفات زودّت الروايةَ بتمايز مزدوج؛ فهي تتمايز عن رواية عربية وليدة بالغةِ الاضطراب، بقدر ما تحتل موقعاً مرجعياً في أعمال جبرا كلها. فكأن ما كتبه جبرا، لاحقاً، تطوير مستمر لنصّ سبق، أو لكأنّ النصّ الأول أصلٌ لما أعقبه من نصوص. تبدو **صراخ في ليل طويل**، في هذا التحديد، حاضنةً أولى تتناسل منها النصوص، وتشي بما استقر وبما تغيّر في منظور كاتبها. يتكشّف الثابتُ في موضوعٍ قوامُهُ «الفردُ الكامل»، الذي يستقي كمولَه من حقيقة الفنان التي يكوّنُ جوهره، ويستبين المتحوّلُ في تقنية جديدة تجدّد الموضوعَ الذي تصوغه. وفي بحث لا ركود فيه عن تقنية جديدة يحكي مسار جبرا قصةَ الظلال التي تلهث وراء مثال أفلاطوني هارب منها، ويخبر عن دلالة الفن الذي تقلّده الحياة (وهو ما قال به أوسكار وايلد).

يحتفظ جبرا بموضوعه الذهني الأثير، ويفتش في ثنايا الثقافة المكتوبة عمّا يسعفه على بناءٍ جديدٍ لموضوعه القديم. وفي ثبات الموضوع وتحوّل الأداة التي تخلّقه يفقد الموضوعُ القديمُ ملامحَه ويحتفظ بها في آن: يظل «أمين سمّاع» ماثلاً في أعطاف «وليد مسعود»، وبعيداً عنه، في اللحظة ذاتها. ومع ذلك، فما يفرضهما شخصيتين متشابهتين ـ مختلفتين يقوم في تقنية لا ركود فيها. وعن الموضوع الثابت والأدوات الفنية المتحوّلة تصدر كلُّ تناقضات جبرا، أي أصالتُهُ الفنيةُ الحقيقية. وتسمح هذه الأصالة بقراءة نصوص جبرا كلها كنص واحد أنتجته تقنياتٌ مختلفة؛ كأن جبرا يقول: لا جديد في الإبرة التي تخيط القميص منذ زمن قديم، فكلُّ الجدة تتمثّل في الطريقة التي صُنعتْ بها الإبرة.

رواية المدينة والفرد المغترب

يقول جبرا: «واقع الأمر أنّ الرواية لا يمكن أن تتخلّق إذا لم تكن قصة أفراد يواجه بعضهم بعضاً، ويواجه كلٌّ مصيرَه، بشكل فردي»[٢]. ويقول أيضاً: «وعالمي هو المدينة، المدينة العربية الجديدة، بكل ما فيها من تناقضات وتيارات وآمال ومخاوف. المدينة اليوم ليست مجرد قصبة فيها دار للحكومة: إنها ملتقى سيول بشرية من الريف وشبه الريف، ملتقى الأجناس والطوائف والنحل. المدينة بوتقة هائلة لم تنصهر فيها العناصرُ انصهاراً تاماً بعد. هل من موضوع أعظم من ذلك؟ في المدينة يشتد المحافظون محافظةً، والمتمردون تمرداً. فيها سلطة القانون وسلطة الشرطي وسلطة المخبر الرهيبة. فيها صوت الله وصوت الشيطان يُبثّان على نفس الموجة»[٣].

المدينة دون صراع ظلٌّ للقرية، والمدينة من دون رواية قرية في شكل مدينة!

يربط جبرا، بشكل صحيح، بين الرواية والمدينة، تاركاً للقرية الساكنة حكاياتها الصغيرةَ المتوارثة. ويعطف على المدينة فرداً يشتق مصيره من صراعه مع أفراد آخرين. كأنّ القرية تحتفظ بكل مبهم ومتجانس وما لا حركة فيه، على مبعدة من مدينة تخلق الفردياتِ المختلفةَ في صراع مختلف المشارب. تتواشج المدينة والرواية ولا تفترقان؛ فلا مدينة بلا رواية، ولا رواية من دون مدينة. وجوهر العلاقة فردية مغتربة، تتكوّن في صراعها مع آخرين، وتمتح من الصراع فرديتها واغترابها في آن. بل يمكن القول: إنّ مدينةً لا صراع فيها ظلٌّ للقرية لا أكثر، كما أنّ مدينةً من دون رواية قريةٌ في شكل مدينة.

تأخذ **صراخ في ليل طويل**، في قراءتها الأولى، بمفردات كاتبها. فهي قصةُ الفرد الذي يواجه سديمَ المدينة، ويبحث عن النجاة المحتملة، وهي قصةُ المدينة المشدودة إلى القرية القديمة بأواصر ثقيلة. يتراءى سديمُ المدينة، في اللحظة الأولى، في أفراد يتناكرون وفي حوار مستحيل. ويظهر السديمُ، في اللحظة الثانية، في فضاءات المدينة، إذ الشوارعُ المكتظةُ والمقاهي الصاخبة والمتاجر الباذخة وزوايا الفقر المدقع... وفي الأحوال كلها، فإنّ المدينة لا تولد من ركام البشر في عاداتهم المختلفة ومصالحهم المتباينة وصراعاتهم المتعددة، بل يولد البشرُ المدينيون من علاقات المدينة الاجتماعية، التي تفرض الاختلاف والتباين والتعدّد. وبسبب هذه العلاقات المعقَّدة تأخذ المدينة هالةً مقمّطةً بالغموض، تشي بالغواية والشرور والدنس والعلاقات الآثمة.

تقوم **صراخ في ليل طويل** على تلازم الفرد والمدينة؛ فيحكي الفرد غُربته وتحكي المدينة عن أحوال الفرد الذي ضاع فيها: فردٌ يلج المدينة من بابها الدَنِس، فَرِجْسُ المدينة يماثل بين أبوابها جميعاً. يدخل «أمين سمّاع»، بوجه يشبه وجه المسيح، إلى المدينة،

---

(٢) المرجع السابق: ص: ١٣٩.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا: **ينابيع الرؤيا**، بيروت، ١٩٧٩، ص: ٨٣.

فتصدمه، على باب المدينة، امرأةٌ لا تتعرّف عليها الفضيلة، كما لو كان الفجورُ لواءَ المدينة وحارسَها المطيع. نقرأ في سطور الرواية الأولىٰ: «انظرْ! فنظرت، ولكني لم أرَ فيها ما يثير، سوى أصبعها الكبير مصبوغاً أظفرُهُ بالأحمر وبادياً من طرف حذائها الأنيق. فقلتُ لنفسي، فلأنصرفْ إلى ما هو أخلق بالرجال. واتجهتُ نحو المدينة...»[٤]. يوجز هذان السطران، بشكل رمزي بالغ الكثافة، دلالة السطور التالية واللاحقة. فالمدينة دعوة فاجرة إلى الإثم وإثارة محسوبة وقبح لا يليق بالرجال، تتقنّع بالجمال الزائف أو تجسّد القبح المجمّل الذي تهتكه العين السليمة.

تأخذ المدينة شكل المتاهة، يضطرب الفرد فيها ضائعاً ويقوّضه الاغتراب. و«أمين سمّاع» الذي يتجه «نحو المدينة» يلتقي بالقبح المنتظر، حيث الوجوهُ المتعبة والملامح الكدِرة و«المتسوّل الذي يقفز في ثنايا الظلام» و«قبح رواد المقهىٰ الذي يثير الشفقة» والشوارع العطنة وبائعات الهوىٰ وصراخ الأزقة... ليس في المدينة إلا ما أعلنه «الأصبع الكبير المصبوغ في حذائه الأنيق»، إذ حديثُ «الأرواح الميتة» استطالةٌ لشوارع لا نقاء فيها. ولذلك، فإنّ بطل الرواية يقف علىٰ حقيقة الأرواح الخاوية في حوار طويل مع نخبة المدينة المفكّرة: «فقد كان أحدهم، ...، يزعجني بحذلقته وصوته الحاد المرتفع... ولم تكن زوجته أقلّ إزعاجاً... وتقلصّت في نظري إلى شيء كريه... وقد طوّحتْ بها طبيعتُها الزانية في كثير من العلاقات البشرية»[٥]. تأخذ علاقةُ الفرد المغترب بالمدينة شكلَ ثنائية قاطعة؛ فالإيجاب الذي يهجس به الفرد يقابله سلبٌ كامل الصفات يَغمِرُ المدينة. ولعل اتساع القبح وتنوّعه يمنحانه دلالاتٍ عديدةً: فهو الشر والرذيلة والجشع والأرواح التي علاها الغبار. ويدفع هذا **السلبُ الشاملُ** «الفردَ الآخرَ» إلى غربته الشاملة، فيحتمي بروحه مفتشاً عن مدينة جديدة.

تخبر الرواية عن أحوال الفرد والمدينة، وتكون حركتها هي الرصدَ المتواتر لعالم الشرور، بقدرما هي بحث عن مدينة أخرى يتطلّع إليها الفرد المختلف. وتبدو المدينة في الحالين، شخصية طاغية وكياناً ساحقاً، يتنفس ويضطرب وله صفعة مدوّية. وإذا كانت شرور الفرد العادي تتجلّى في قبحه المجمّل وحذلقته المتداعية وطبيعته الزانية، فإنّ شرور المدينة تُستعلن في الهواء الثقيل والأمكنة الطاردة. تتكوّن الرواية، بهذا المعنى، في حركة مزدوجة: الأولى واضحة وسافرة وترصد الشرور، والثانية مضمرة وخفيّة وتنقّب عن خير محتمل. وهذا القطع الباتر بين الخير والشر، هو ما يدفع الرواية إلى إعلان متواتر عن خطايا المدينة المتلاحقة. تبدأ بمشهد رمزي عن إصبع بشع وحذاء أنيق، وتُلْحِقُه برسمٍ للشوارع البشعة والوجوه الكدِرة، وتتلوه بحوار طويل مع نفوسٍ خاوية، ثم تعود الرواية إلى رسم ما رسمتْ، ولكن بشكل أكثر كثافةً وإيحاء، فتروي ضياعَ الحب في المدينة ومآسي الأرواح الميتة.

يسترجع بطلُ الرواية، وهو يختلف على أمكنة المدينة، قصةَ حبه مع فتاة مدينية، كادتْ أن تقوّضه. ولما كانت الكراهيةُ نقيضاً للحب، فإنّ المخذول يروي عجز المدينة عن كل حب حقيقي. ويستظهر سلب المدينة كاملاً، لحظة الاقتراب من صفات العاشق، التي تمثّل الرهافة والثقافة والأَثَرة. تظهر قصة الحب الكسيرة رمزاً يُحيل على المدينة ونقيضها. وتنقل القصةُ ـ الرمزُ القبحَ من المستوى المرئي والمسموع إلى مصاف التجربة الذاتية الحارقة، كأنّ مآل الحب في المدينة تكثيف للغواية والجمال الزائف. فعلى من يحب أن يقصد مدينةً فاضلةً تعترف بالحب وتقبل به، وعليه أن يغتسل من أدران المدينة القديمة، قبل أن يقصد إلى حبه الجديد. تبني الرواية سوءَ المدينة في رمز كبير، وتعيد صياغته، من جديد، في علاقة تمزج بين الرمز والأسطورة. وإذا كان الرمزُ الأولُ يعلن عن اغتراب الحب عن تربية التجارة ومعايير الاتجّار، فإنّ الرمز ـ الأسطورة يخبر عن مأساة الحي الذي يقتات به الميت القديم. ويكون السلب، في الحالين، مسيطراً. حين يصف «أمين» أم الفتاة التي عشقها يقول: «ودخلت علينا امرأةٌ طويلةٍ مكتنزة الوجه، وفي يدها الضخمة ـ كأن الرائي ينظر إليها من وراء عدسة مكبرة ـ كيسٌ جلدي قبيح منتفخ بما فيه». فإن وصل إلى الأب قال: «ولاحظت أن الصور الزيتية تنظر إلينا من على الجدران بنظرتها البلهاء، وقد تحوّل سليمان شنوب في كرسيه إلى مسخ بذيء، وبانت زوجته كتمثال عبوس فوق حوض تنصبّ من فمه القاذورات»[٦]. تعيد العلاقة ـ الرمز بناء وجوه المدينة، وترفع القبح/ الشر إلى ذروته العليا، حيث الاكتناز والبذاءة والقذارة.

تخبر الرواية عن ماهية المدينة وفقاً لإيقاع متصاعد، تشكّله بنية الرواية ويشكّلها. تنفتح، في البداية، على الشوارع والأمكنة، وتقترب لاحقاً من سرائر البشر، وتعود، في النهاية، إلى اختزال بؤس المدينة إلى عائلة مستطيرة البشاعة، حيث الأب ـ المسخ واللوحة البلهاء والأم البذيئة. غير أن الرواية لا تكتفي بكل هذا، بل ترتقي من المشخص إلى المجرد ومن المرئي إلى المحتجب، باحثة عن روح المدينة، بعد أن ضاقت بوجوهها البذيئة المتناتجة. يروي «أمين

---

(٤) جبرا إبراهيم جبرا: **صراخ في ليل طويل**، دار الآداب، ١٩٧٩، ص: ٥.

(٥) المرجع السابق، ص: ٣٦.

(٦) المرجع السابق، ص: ١٦.

سمّاع» في ليلته الطويلة، وهي زمن الرواية، حكاية سيدة هاربة من الحياة وسجينة في قصرها القديم، تستدعيه، وهو المثقف والأديب، ليكتب لها تاريخ أسرتها المندثرة. «عنايت هانم» سيدة أرستقراطية، مأخوذة بالقديم، يعيش فيها وتعيش لأجله، وتقضي العمر ترتب أرشيف أسرة منقرضة، لم يتبقَ منها إلاّ القصر والصور والأوراق والأطياف. لا ترى السيدة من الحي شيئاً، وتعطي ذاكرتها إلى ما فارق الحياة وانقضىٰ. ولحفظ ما مضى والحفاظ عليه، فإنها تستأجر موهبة «أمين»، ليكتب لها، بلغته المشرقة، تاريخ العائلة البائدة. كأن المدينة، وهي عربية بالتأكيد، لا تقبل بالفرد الشاب إلا إذا استلّت موهبته وسخرتّها لتزيين القديم وزخرفة الميت. تأخذ علاقة السيدة المتداعية بالفرد المغترب شكل علاقة الموت بالحياة، إذ الميت يلقي بشباكه على الحي الهارب من الموت. يتابع الفرد مساره في المدينة ويتبعه اغترابٌ غليظ الأظافر، يلتقي بما يصدم عينه وأذنه ويواجه من يضغط على عقله وقلبه، إلى أن يقف أمام من يودّ أن يختلس منه الروح ويرميه ميتاً.

يولد الفرد، الواعي لفرديته، في المدينة، ويولد معه النفيُ والحرمانُ والتقوّض. تلك علاقة تُعيد، أو تستعيد مقولة «البطل الإشكالي»، الذي تنتج المدينة فرديّته وتدمّرها في آن، أو الذي لا تنتج المدينة فرديّته إلا لتعلن عن هزيمتها. بطل مأساوي المصير ومحكوم بجدل سلبي، لا يبزغ إلا لينطفئ، ولا يقف إلا ليكبو. ومع ذلك، فإنّ رواية جبرا، التي تتكئ على جدل الفرد والمدينة، ترسل ببطلها إلى أقاليم النجاة، فيرمي المدينة وراء ظهره ويقصد، سليماً، إلى شواطئ الأمان. وبسبب هذه النهاية، ينسحب «البطلُ الإشكالي» بعيداً، تاركاً المكان كله لـ«بطل غنائي»، يهزم المدينة ولا تهزمه شرورها. وبين «البطل الغنائي» و«البطل الرومانسي» وشائج وصلات، تعزل زمن الفرد عن زمن المدينة ولا تخلق بينهما مصيراً مشتركاً. وفي هذا الاستبدال يتراءىٰ المنظور الشعري المرتبك، وهو يتسلّل إلى بنية الرواية، ويدعو إلى قراءة جديدة لها.

رواية مملكة الشر والفنان المفارق

حين يراه أحدُ الأصدقاء في المقهى يقول: «ها هو ذا أمين سمّاع قادماً يحمل وجهاً كوجه المسيح» (ص: ٣٢). وقد تبدو الجملة عارضة أو مجازاً ساخراً. غير أن قراءتها على ضوء البنية الروائية يعطيها دلالة مركزية، لا تبتعد كثيراً عن «زلّة اللسان» الشهيرة عند فرويد. فـ«أمين سمّاع» الذي تصدّه المدينة، يهزم ما يصدّه ويمتلك ذاته المتحقّقة، أي يصل إلى مدينته الأصلية بعيداً عن المدنيّة الزائفة. ولأنه انتصر على زيف المدينة، فإنه هزم سلبها في وجوهه المتعددة: يهزم العائلة البذيئة ويتزوّج ابنتها، ويطرد المرأة التي خذلته بعد عودتها، ويشعل النار في القصر القديم ويبدّد صاحبته المأفونة، وينكر عروضَ الوصال التي تأتي إليه... يستعيد ذاته مغتبطة بعد أن ألحق بالشر هزائم متعددة؛ أي أنه يستعيد ذاته المسكونة بالخير، والتي هي للخير آية ومرآة. تبدأ الرواية بصورة الشر وتنتهي وقد استقر الخير في موئله مرتاحاً. تبدأ بصورة «الأظفر المصبوغ في الحذاء الأنيق»، وتغلق قولها في السطور التالية: «ما هي إلا فترة قصيرة حتى كانت شوارع المدينة تمتد وتتشعّب أمامي، تملؤها جموع الناس. ولم يكن من العسير عليّ، حين حدقّت في وجوههم، أن أدرك أن الكثيرين منهم كانوا هائمين على وجوههم، كما كنت هائماً لسنتين مديدتين، يبحثون عن نهاية لليل طويل وبداية لحياة جديدة» (ص: ١٠٤). تأخذ جملةُ النهاية كثافة جملة البداية؛ فالشر الذي اختبره البطل في رحلته بقي عاجزاً عن تدمير الخير الذي حاوره. إضافة إلى ذلك، فإنّ سطور النهاية تعلن عن الفرق الذي يقوم بين البطل وغيره؛ فقد كان مثلهم «هائماً لمدة سنتين»، إلى أن تجاوزهم ودخل في «حياة جديدة».

يفرض مآلُ البطل قراءةَ ماهيته. فلو كان «إشكالياً» لكان عليه أن يلتقي بهزيمة لا فكاك منها. أما وأنّه قد حقق انتصاره كاملاً، فإنّ فيه ما يزيحه عن مستوى «البطل الإشكالي» إلى مقام آخر. وربما يعمل جبرا على تخليق بطل متعدد الأقنعة، من غير أن تحجب الأقنعة وجهه الكبير، الذي يتمرد على الأقنعة. فهو الفرد العادي الذي يتبيّن، لاحقاً، أنه فرد ممتاز، فمثقف واسع البصيرة، ففنانٌ متعالٍ يحمل من ملامح النبوّة صفاتٍ. أي أن «الإنسان الكامل» يسفر عن وجهه، رغم الأقنعة المتكاثرة. ولأن الصفات تتناسل من ماهية حامليها، فإنّ لـ«الإنسان الكامل» اغتراباً يختلف عن ضياع الإنسان المبذول. يتقاطع «الاغترابان»، ربما، ولا يلتقيان. يشير الاغترابُ العادي إلى حاجة ناقصة وجهد مسلوب ورغبة مقموعة؛ ويفصح الاغتراب الثاني عن ماهية مختلفة تتقاطع مع البشر ولا تأتلف معهم. لا يصدر اغترابُ «الإنسان الكامل» عن حاجة لا تُلبّى أو طموح لا يتحقّق، بل عن اختلاف كيفي في ماهيته لا يأتلف مع طبيعة البشر العاديين ولا يتعايش معهم. ويفسّرُ اختلافُ الماهية ضيقَ «أمين سماع» بالبشر جميعاً وغربته عنهم واختلافَ مقاصده وغاياته عن مقاصدهم. فلو كان كغيره لَتصالح مع المدينة، ما دامَت قد أعطته، في النهاية، كل ما أراده من عودة الحبيبة المشتهاة إلى ثراء صاحبة القصر. لكن رؤيته المتعالية حالتْ بينه وبين طموحات الآخرين المبذولة. بل أكثر من ذلك: إن في مصير البطل في المدينة ما يقرّبه من رحلة ـ اختبار خرج منها سليماً وجديراً بالتعالي الذي يهجس به. والرحلة ـ الاختبار، في مدينة مسوّرة بالدنس، تصل بين الفنان والنبي، أو تلقي على الفنان المغتربِ بعضاً من ظلالِ النبوّة. والسؤالُ الممكنُ طرحهُ الآن هو التالي: إنْ كان الفردُ المغتربُ يُحيل، روائياً، على مدينة تخذله، فما هي طبيعة المرجع المكاني ـ الزماني الذي يحيل عليه الفنانُ الذي

تلبّتنه النبوة؟ وبالتأكيد، فإنّ جبرا إبراهيم جبرا، وفقاً لتصوراته الذاتية، يظل محتفظاً بعلاقة الفرد بالمدينة، ويكتب رواية تحتضن العنصرين. غير أنّ ايديولوجيته، داخل الفن وخارجه، تعيد صياغة المفردات النظرية التي يقول بها، فيصبح الفردُ فناناً متعالياً والمدينة تجريداً يمثّل الشر وينكر الفنان، ويغدو زمن المدينة عارضاً قياساً على زمن أصيل لا ضفاف له يسكن الفنان/ ويسكنه. وعلى هذا، فإنّ فرد جبرا هو الفن المتعالي مجسداً في شخصيتِهِ، كما أن مدينته هي الشر المناقض للفن مشخّصةً في علاقات تصدم الفرد المتعالي وتصدّه.

تستدعي المحاكمة السابقة أفكار جبرا المتعددة، التي ترى، فيما ترىٰ، بطولة الثقافة ورسالة الفنان وبصيرة الشاعر ـ الرائي. وهذه الأفكار، في رسالتها الخيّرة، تقسم البشر إلى مراتب، وتعطي المرتبة الأولى إلى المثقف، وتستبقي المراتب الأخرى إلى ما عداه. ويتوالد من فلسفة الفرق مدينةٌ معمورة بالصلاح يقصدها الفنان ولا يراها غيره، ومدينة أخرىٰ تضجّ بالفساد وتطرد الخيّر والنيّر والأصيل. تتوالد المدينتان من الثنائية الباترة التي تضع الفنان في مواجهة شاملة مع المدينة، حيث يمثّل الأول الحياة والأصيل والخير والمستقبل، وتعبّر الثانية عن الزائف والدنيوي والماضي والقبيح... ورواية جبرا لا تحجب الفرق ولا تخفيه؛ فهي تبني صورة «إنسانها الكامل» بإحالة مستمرة على نقيضه أو نقائضه. ومن أجل ذلك، فإنها ترسم صورة بشر المدينة وتعطف عليهم نقائض «الإنسان الكامل»؛ فهم يتكوّنون من المسخ والشائه والقذر والبذيء والزاني والمتحذلق... أي من جملة المواد الغريبة عن ماهية «الإنسان الكامل». وقد تشي هذه التصورات بصورة المثقف عند جبرا ورسالته. فالمثقف مغترب عن المجتمع لأنه سابق له، يعرف ويرى ما لا يعرفه غيره ولا يراه. ويحمل معه، في اغترابه، رسالةً خيّرة تبشّر بأفضل المدن الممكنة. واختلاف الماهية بين الطرفين يترك آثاره على الرسالة، فتقول ما شاء لها الخيرُ أن تقوله وتعلن ما شاءَ لها الجمالُ أن تعلنه، من دون أن تكترث بما يقوله المجتمع. وقول الفن الذي يترجم الخير والجمال معاً هو الذي يجعل الرواية تحرق القصر القديم وترسل بـ«البطل الغنائي» إلى مملكته المنشودة.

يفضي تصوُّر جبرا عن الجميل والقبيح إلى تنحية التاريخ جانباً، وقد يستبقيه ليمحضه دلالةً مجزوءة. وإذا كان البياض لا وجود له إلا في وجود السواد الذي يخالطه، فإنّ الحديث عن البياض الخالص يفتّت التاريخ ويجزّئه، حين لا يَقبل إلا الألوان الخالصة ويجعل من السواد لوناً مريضاً عارضَ الوجود. وجبرا، المشدود إلى البياض النقي، يتعامل مع الماهيات المختلفة لا مع المصائر البشرية المتباينة. تنبني رواية الماهيات المتفارقة على زمن ذهني، حيث واجب الوجود يزيح الموجود جانباً، والفنان الفاضل يهجر المدينة الظالمة إلى أقاليم النقاء. تتعامل رواية جبرا مع الزمن المكتمل للقيم الكاملة، منتجةً روايةً أخلاقيةَ الدلالة، ترى نهوض المدينة وأفولها في اقترابها من الحق وابتعادها عن الحقيقة. وما انفصال مصير المثقف في **صراخ في ليل طويل** عن مصير مدينته إلا صورة للحق الذي يفارق الضلال. ولهذا، فإن جبرا يستطيع أن يكتب **صراخ في ليل طويل** ويترك المدينة معلّقة في أثير المكان والزمان، إلا من حاشية تذيّل انتهاء النص: «القُدس، ١٩٤٦». وتفسير الأثير الذي يلفّ الرواية يسيرٌ ولا صعوبة فيه، ما دامت الرواية تتعامل مع عالم الطبائع لا مع عالم الوقائع. يستبين، هنا، معنى تبعيد الصراع العربي ـ الصهيوني، الذي كان في ذروته المؤسية لحظةَ كتابة الرواية. كأن كتابة جبرا تقول: لا يقوم الأساسي في مواجهة الآخر المعتدي ومجابهته، بل في خلق مدنيّة تنصر الفنانَ، الذي يقود إلى النصر. ولم يتخلّ جبرا، العاشق لفلسطين، لاحقاً، عن منظوره المثالي الذي يحتفل بـ: بطولة الثقافة وحدس الفنان والوعي المتعالي، بل بقي مخلصاً للفن، يراه درباً إلى فلسطين، بقدر ما يرى في فلسطين عملاً فنياً.

يتكئ جبرا على تصوره الأخلاقي، ويكتب روايةً يواجه فيها الفرد المدينة، ويكون الفرد فناناً خيّراً والمدينة نقيضاً للخير وللفنان. فليس ثمة زمن جديرٌ بالاعتراف إلا زمن الفن ـ الفضيلة، وما عداه من الأزمنة ماسخ وعارض وغير خليق بالاحتفال. يمّحي التاريخ الاجتماعي وينزوي حسيراً. ومع ذلك، فإنّ موهبة جبرا الرفيعة تستعيد التاريخ على طريقتها، حتى لو كان منقوصاً. يلتقي جبرا بالتاريخ، وهو يكتب جنساً أدبياً حديثاً هو الرواية، ويتعرّف عليه، وهو يؤكّد معنى المدينة والفردية واللغة الطليقة، ويدرك معناه وهو ينقّب باجتهاد لامع عن تقنية كتابية تجدّد القول وتفنيه. قصد جبرا إلى التاريخ من بابٍ وحيد: تاريخ الأشكال الفنية. كأن جبرا كان يُعرض عن التاريخ الاجتماعي الذي يصوغ الأفراد ولا يصوغونه، ويذهب إلى نخبة ممتازة تخلق تاريخها، حيث المثقف فنان، والفنان راءٍ لا تهجره النبوّة.

يقود اختزال التاريخ إلى تاريخ الأشكال الفنية إلى النتيجة التالية: إن كان دور الفنان الالتزام بمعطيات الفن ومقولاته، فإنّ كلّ ما هو خارج الفن يخضع إلى متطلبّات الفن ومعاييره. تغدو الرواية انتماء إلى الفن وامتثالاً لقواعده، وتصبح المواد الاجتماعية والتاريخية وسيلة لخدمة الفن وتأكيد بهائه. وربما تكون تجربة جبرا الواسعة، بعد الرحيل عن فلسطين، قد كسَتْ هياكله الفنية ببعض المواد الاجتماعية والتاريخية في رواياته اللاحقة. غير أن مثل هذا الكساء يبدو واهناً في روايته الأولى، فيبرز قول الفن ويرتبك ما دونه. كأنّ الرواية لا تتذرّع بالشوارع والبشر إلا لتروي مقولاتها الفنية، حتى

تغدو رواية تروي مقولاتها الفنية أكثر ممّا تروي عن أحوال المدينة والفرد المغترب.

وبسبب هذه الشفافية، تسمح رواية جبرا بقراءة ثالثة، تتعامل مع المقولات الفنية التي تحدّث عنها الرواية، والتي لولاها لما كتبتْ الرواية ذاتها، ولما قصدت إلى الشوارع وأحوال البشر. وبمعنى آخر: فإنّ مدينة الشر، كما الفنان الهارب منها، إمكانية مجردة، تولد من الأفكار وإليها تعود، لا تحتاج إلى مكان وزمان، وتكتفي بذاكرة تحتضن الأحلام والأوهام معاً، وترفعهما إلى مدار التجربة المعيشة.

رواية الكتابة ومعادلات الإبداع

تقود رواية جبرا من قراءة إلى أخرى. تحدّثُ في قراءتها الأولى عن مدينة ظالمة تُبهظ مخلوقاً شفيفاً، وتخبر في القراءة الثانية عن لوعة الفنان في أقاليم الشر، وتروي في القراءة الثالثة عن المقولات الفنية التي لا تكون الرواية على ما هي عليه إلا بها. تعطي الرواية قولها الأخير شفّافاً، ولا تعنى بأحوال المدينة بقدر ما تهتم بسلامة المقولات الفنية واتساقها.

يظهر معنى الرواية التي تروي أخبار مكوّناتها الفنية، بالرجوع إلى الكتابات النظرية لجبرا، حيث تبدو روايته الأولى تطبيقاً مستقيماً لها، إن لم تبدُ رواية تطبّق النظرية وتشرح معناها في آن. يتحدّث جبرا، في كتاباته النقدية المتنوعة، عن مقولات: المدينة، الفنان، الخلق، الرمز، الحوار، الأسطورة، الخيال، الموت والانبعاث، المثل الأخلاقي، والفنان الذي يقود مجتمعه... تتسرّب هذه المقولات جميعاً إلى روايات جبرا اللاحقة، تطفو تارة وتحتجب أخرى، منتجةً الفن وإيهاماً بالحقيقة، لمن شاء. أمّا الرواية الأولى فتترك «الإيهام» جانباً، مكتفية بحديث الرواية عن عناصرها الروائية، وعن كيان الرواية كما يجب أن يكون.

تتتابع مقولات البناء الروائي، في **صراخ في ليل طويل**، في تسلسل منطقي، كما الجدول الذي يعلن عن منبعه ومجراه ومصبّه، غير مكترث بطبيعة الماء الذي يجري فيه، أو غير عابئ، إن كان ناضباً أو يحمل من الماء القليل. تبدأ الرواية بالفرد يدخل المدينة، يعقبه الحوار الضروري بين الفرد المغترب وغيره، فالعالم الداخلي للبطل، فالرمز الذي يكثّف الحدث، فالأسطورة التي تكثّف الرمز، فالوحدة الزمنية، وهي ليلة واحدة، التي يحتاجها الوعي وتيار الوعي، وأخيراً المثال الأخلاقي الذي يقدمه الفنان الذي هزم الاغتراب. تروي الرواية، بمهارة عالية، تسلسل العلاقات الفنية التي تحتاجها لتكون رواية. وربما كان جبرا الشاب، في ذاك الزمان، يكتب درساً تطبيقياً عن معنى الرواية، أكثر مما كان يكتب رواية بالمعنى المألوف. وربما كان يسعى إلى نقد وتحريض الرواية العربية، وهو يرى خطوها البطيء والثقيل في ذلك الزمان أيضاً. ولذلك قصد إلى رواية تخبر عن تقنية الرواية الحديثة، قبل أن تقول أي شيء آخر. وقد فعل جبرا ذلك معتمداً على ثقافته الأوروبية الواسعة، التي عاد بها من بريطانيا، قبل ذلك بسنوات قليلة. ويتبيّن قصد جبرا وغايته، كما نباهته العالية، في عناصر التقنية التي أخذ بها. فلم تكن الرواية العربية تعرف، في منتصف الأربعينات، المونولوج الداخلي وتيار الوعي والوحدة الزمنية المغلقة، ولا تلك اللغة الطلقة والطليقة التي كَتَبتْ بها الرؤية تقنيتها.

تتجلّى رواية **صراخ في ليل طويل**، في ضوء هذه المؤشرات، بناء جميلاً مكتفياً بُعْريه الجميل، لا موقعَ للأثاث ولا للساكنين، كمنزل فارغ ينطق بجودة المعمار وجمال الأعمدة واستقرار الأساس. وهذا ما يجعل الرواية نصاً كتابياً جميلاً معلقاً في الأثير، فلا مجتمعَ ولا تاريخَ ولا صراعَ مع عدو يشعل النار بأجمل القصور. لا موقع في الرواية إلا للمقولات التي تدلّل على المعنى الحديث للكتابة الروائية، بدءاً بالمثال الأخلاقي للفنان وانتهاء بالشعر الذي لا تكون الرواية قائمة إلا به. تدور العلاقات كلها في فضاء الإبداع، إذ الفنان يمارس فناً على صورته، فالماهية المتعالية تلتمس مهاد الفن الخالص المصفّى من أوشاب الحياة. أو لنقل: يذهب الفنان إلى فنه ويترك ما عدا الفن في زمنه اليومي العارض. وقد لمس توفيق صايغ هذا الأمر، صائباً ومتحمسّاً، حين كتب عن **صراخ في ليل طويل** في تقديمه لمجموعة جبرا القصصية **عرق وبدايات من حرف الياء**: «غير أنه مازال هو البطل، مازالت له رسالة. إنه يشعر أن عليه أن ينتفض، وأن يسعى للخلاص. لكنْ هنا أيضاً، مفهومه للخلاص يختلف عن مفهوم الفارس الأسطوري.... فلا نجاة المدينة تهمّه.....، كل ما يعنيه أن ينتفض هو، أن يخرج هو من المدينة، وأن يجد المجد وراحة البال والظفر، الذي عجز أن يجده هو في المدينة. هدفه، إذن، ليس أن يعيد الحياة إلى الأرض البوار، بل إن يجتازها هو وأن يجد الظفر عبرها... أما الطريق التي بها يخرج البطل من المدينة ويعبر الأرض البوار، فتبدو لنا واضحة.... فهذا العابر هو فنان، لذا فطريق الخروج والظفر لن تكون غير طريق الفن»[7]. ويعيد جبرا هذا القول، على طريقته، في كتابه **الحرية والطوفان** إذ يقول: «ولذلك فإني أرى حقيقة رمزية عميقة في نظرية أوسكار وايلد التي يقول فيها إن الحياة تقلّد الفن، بدلاً من أن يقلّد الفن الحياة. أي أن الأشكال والصور والمثل التي يخلقها الفنان تصبح فيما بعد نماذج يحذو الناس حذوها، فتغيّرهم. وبذلك يدنو الفنان من مرتبة النبوة التي ينسبها

(٧) جبرا إبراهيم جبرا، **عرق وبدايات من حرف الياء**، دار الآداب، ١٩٨١، ص: ٢٠ - ٢١.

«شِلي» إلى الشاعر»[٨].

شيءٌ ما من وشائج متعددة تقيم علاقة بين قول جبرا، الشاب على الأقل، ونظرية «الفن للفن»، حيث الأفراح والأوجاع لا معنى لها إلا بقابلية تحولاتها إلى مادة يرضى عنها الفن وترضيه. وحتى حين يستفيد جبرا في روايته الأولى من أسطورة الموت والانبعاث، أو أسطورة «أدونيس أو تموّز» ـ وكان قد ترجم كتاب «جيمس فريزر» في فلسطين في منتصف الأربعينات ـ فإنه يستفيد منها ليرسم ضياع الفنان ونهوضه، بقدر ما يسخّرها لتدعيم البناء الفني الروائي وتجميله. تتلامح، في هذا كله، صفاتُ الفنان في صورته الرومانسية، كما عيّنتها المدرسة الرومانسية. وما إحالات جبرا المستمرة على «شِلي» و «أوسكار وايلد» و «وليم بلايك» إلا تأكيد للمنظور الرومانسي الذي يسكنه، إذ الفرد المبدع يواجه العالم وحيداً، وإذ الشعر رسالة قوامها النبوّة. ولا يدور السؤال حول النص الرومانسي وانجذاب جبرا إليه، بل حول نقل المنظور الشعري الرومانسي إلى حقل الرواية، وهو الذي جعل من **صراخ في ليل طويل** قصيدة ميتافيزيقية ظاهرة الجمال، مأخوذة بروح الفنان وبالأرواح القريبة منه. وربما تكسر الروايةُ ـ القصيدةُ، متمردةً، حدودَ الأجناس الأدبية. غير أنها تبالغ في الكسر إلى حدود المفارقة، فتكتب قصيدة ميتافيزيقية، وهي تظن أنها تكتب رواية رمزية... علماً أن مزج الأجناس الأدبية لا يقود، بأية حال، إلى تماثل الرواية والقصيدة، ورواية جبرا الأولى لا تعبأ كثيراً بحدود النثر والشعر، بقدر ما تلفت إلى الجمال الخالص الذي تفتش عنه. ومع أن جبرا يربط، في كتاباته النقدية، بين الشعر والنثر، ويميّز بينهما، فإن هذا لا ينطبق كثيراً على روايته الأولى، التي لا يترك منظورها الشعري للنثر دلالة كبيرة. يقول في كتابه **ينابيع الرؤيا**: «لكن لا بدّ من القول أنني كلما بدأت بكتابة رواية، أكتبها مدفوعاً بنوع من الدافع الشعري أو الدافع اللاعقلاني»، ثم يقول: «أنا أسميّ القصيدة رؤية أحادية، والرواية رؤية تعددية»[٩]. ربما يسمح قول جبرا بملاحظتين، تقول أولاهما: إن التمييز المذكور بين رؤية القصيدة والرواية لا ينطبق على روايته الأولى، الباحثة عن سر الفن في الفن وعن أسرار الإنسان في الفن أيضاً. وتقول الملاحظة الثانية: يشي تأكيد جبرا على علاقة الشعر بالرواية بمنظوره الشعري الرومانسي، الذي سكن أبداً كتاباته الروائية كلها... مع فرق يُردُّ إلى الصنعة وتراكم المهارة: فالقصيدة الميتافيزيقية العارية الأولى، سترت، بمهارة، عريها لاحقاً بمواد اجتماعية وتاريخية؛ أصبح الفلسطيني فناناً، وغدت فلسطين روح الفن والفنان. ولا أتحدث، هنا، عن تداخل الأجناس الأدبية، بالمعنى الموضوعي للكلمة، بل عن بنية فكرية شعرية، يأخذ النثر فيها موقع القناع لا أكثر.

مفارقة جبرا الأساسية: اعترافه بالتاريخ ـ في مستواه الثقافي والفني ـ وهروبه منه بغية الوصول إلى الفنّ المتعالي عن الأزمنة والأمكنة!

وجبرا، مثل كل مبدع كبير، يَرُدُّ القارئَ من مفارقة إلى أخرى. فقد سكنت روايته الأولى رواياته اللاحقة ولم تبارحها، رغم اتساع الخبرة وتزايد التجربة، وظلّت قصيدة ميتافيزيقية في شكل رواية رمزية. ورفعت هذه الرواية المتجددة القصيدة النثرية العربية إلى مقامها الأعلى، بعد كتابات جبران خليل جبران. وتبقى رواية **السفينة**، وهي أجمل ما أعطى جبرا، المثال المربك والمثير للدهشة، تمتثل إلى منظور جبرا الأول وتتمرد عليه في آن. وتتكشّف مفارقة جبرا الأساسية في اعترافه بالتاريخ وهروبه منه: يعترف به في مستواه الثقافي والفني، ويُلْغِز الاعتراف حين يلتقي بالمستويات الأخرى، وذلك بغية الوصول إلى مقام الفنان المتعالي، المحلّق فوق الأزمنة والأمكنة، والذي يحتفل بزمن الفن لا أكثر. ولم يرتبك جبرا كثيراً حين أدخل الفلسطيني الذي فقد الوطن إلى روايته الرومانسية، فنصّب الفلسطيني فناناً ـ رسولاً، أي أنه خلق الفلسطيني كما يأمر به تصوُّرُ الفن الخالص، لا كما تفرضه الوقائع المشخصة. وفي ذلك، كان جبرا يصنع الفلسطيني من المعادن الشريفة كلها، فيكون بهيّاً ومتألقاً في بهائه، ولكن لا وجود له، أو أنه مستحيل الوجود. والأمر لا غرابة فيه، ويأتلف مع منظور جبرا، الجميل في اتساقه. فمن يختزل التاريخ الاجتماعي إلى التاريخ الثقافي فيه، ويعيد اختزال الثقافي إلى رؤيا الشاعر وبصيرة الفنان، يستطيع إرجاع القضية الفلسطينية إلى الوعي المتعالي الذي يُفكرّها. في مقالة: «ما هي الرومانسية» يكتب جبرا: «فالرومانسي تجتمع فيه رغبات لا تحدّ، وأحاسيس لا يكبحها زمام، وشعور بالأبدية في اللحظة الآنية، وغمرة من الحب تخلط بين الفرحة الكبرى والأسى العميق، تأتيه كلها متوالية أو مجتمعة وتفيض على انتاجه»[١٠]. وكان جبرا، الذي مزج براءة الطفولة بحرارة المعرفة، هو ذاك الرومانسي، الذي تحمله أجنحة الرغبة، فيضمّ زمن الحاضر إلى أزمنة الحلم والوهم ويحلّق في زمن غريب يراه القلب وتضيق به الذاكرة.

دمشق

---

(٨) جبرا إبراهيم جبرا: **الحرية والطوفان**، بيروت، ١٩٧٩، ص: ١٣٩.

(٩) جبرا إبراهيم جبرا: **ينابيع الرؤيا**، بيروت، ١٩٧٩، ص: ١٣٢.

(١٠) **الحرية والطوفان**: ص ٧٩.

وقائع الكتابة وأسئلتها

في «البحث عن وليد مسعود»

من جبرا إبراهيم جبرا، وإليه

د. مصطفى الكيلاني



★ مُحصّل الخبرة

ما يصل الروائيّ بالنقديّ في أدب جبرا إبراهيم جبرا هو مُحَصَّل الخبرة، ذلك المشروع الفرديّ الّذي تحقّق بعضُه وظلّ بعضُه الآخر مجموع أسئلة لم تُفْضِ إلى أجْوِبة.

فالخبرة في كتابات جبرا هي التجربة الأدبيّة الحادثة وهي الممكن يُصاغ أسئلةً داخل الكتابة الروائيّة ذاتها وما يتّصل بها من قريب إذا ما عدنا إلى ما كتبه المؤلّف نقداً مخصوصاً أو تنظيراً أدبيّاً وفنيّا عامّا بين الحين والآخر[1].

إلاّ أن النقديّ الّذي نروم البحث فيه ليس النقد عامّة بل الملفوظ الجزئيّ أو المندسّ داخل النّص الروائيّ المُجْمَل.

وبهذا المفهوم لا يكون النقديّ بَدْءاً مُطلقاً وإنّما هو ثمرة خبرة سابقة حصلت نتيجةً لقراءة التّجارب الأخرى والاستفادة من تراكمات المَعيش المختلفة في الحياة الفرديّة وفي مجرى التّاريخ المجتمعيّ. كما لا يمكن الظاهرة الروائيّة أن تكون بَدْءا مُطلقاً لأنّ الكتابة الروائيّة، والإبداع الفنّي عامّة، ولادة تسبقها مرحلةٌ أو مراحلُ من «التكوُّن الجنينيّ» داخل الذهن والمِخْيال هي بمثابة النموّ الأوّل تتراكم ضِمْنه عناصرُ الحياة الممكنة وتُفضي في الأخير إلى الولادة إنْ لم تعترض سبيلها مُعَوِّقات تَقْضِي بِوَقفِ المشروع... إنّ **«البحث عن وليد مسعود»**، في تقديرنا الخاصّ، نصّ روائي متفرّد تماماً في حياة صاحبه وإن تعدّدتْ نصوصُ الكاتب الأدبيّة والنقديّة. فهذا الكتاب يُمثّل ظاهرةَ وعيٍ مخصوصة اختزنت، بِعنف اللّحظة الكاتبة، ذكرياتِ الماضي وَمُحَصَّل تَجاربه، وحلمت بالمستقبل عَنتاً وإصراراً

---

(١) نُشير إلى **الفنّ والحلم والفعل**، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٦.

على البقاء، وتمسكتْ بالراهن بدافع الإيمان العميق بأنّه زمن الوجود الحادث والفعل ولا مفرّ من كوابيسه وأسئلته وآلامه وأحزانه.

وقد نذهب، في هذا المجال، إلى حدّ الجزم بأنّ لكلّ مبداع فنّان عَملاً واحداً مركزيًّا، من حيث القيمة الفنيّة وعمق الرُّؤيا وتَمثُّل أشياء الوجود، لا يمكن أن يتكرّر، هو بمثابة اللّحظة اليتيمة المُفردة وإن تعدّدت لحظات الخلق الفنّيّ سابقاً ولاحِقاً. وقد تتنزّل هذه اللحظة في بدء المسيرة الإبداعيّة أو قد تتوسّطها أو قد تُمثّل آخر الحدّ فيها كأنْ يلجأ المبدع إلى الصمت بعد أن شهد موته الفنّيّ وأمسى عاجزاً عن إضافة جديد مختلف إلى سابق أعماله أو يُصرّ على مواصلة نضج الإبداع بدافع المكابرة والرغبة في استعادة النبض، ولكن ما يكتسبه ليس إلاّ إعادة للسّابق بصِيَغ مختلفة.

وفي كلّ الحالات تظلّ الكتابة الأدبيّة درجات متفاوتة من الإضافة والتفرّد، بل قد يخضع النصّ الواحد لدرجات من الارتفاع والانخفاض في تدفّق الحركة الإبداعية كأن يتردّد بين معتاد القول والدّلالة وبين المُدهش والصّادم أسلوباً ومعنى...

فيتأكّد لنا عند قراءة مجمل أعمال جبرا الأدبيّة أن **البحث عن وليد مسعود**(٢) مشروع رواية مختلفة تواصل نهج التراث السرديّ السّابق، والروائيّ منه على وجه الخصوص، وتقطع مع ذلك التراث في حدود رؤيا التجاوز الانتقاليّة من الحادث إلى الممكن. وهي بالإضافة إلى كونها محصّل خبرة عميقة في الوجود والكتابة الأدبيّة معاً تستلزم خبرة عميقة في القراءة تبحث في النصّ وخلف أساليبه المتعدّدة عن هموم الفرد الشريد خارج وطنه فلسطين وعن مأساة شعب له حافظته الخاصّة وتراثه العميق وماضيه الحافل بالأشياء الدالّة على كينونة الأرض والحياة الإنسانيّة في أدقّ تفاصيلها وعن مجموع ثقافة الكاتب والجيل الذي ينتمي إليه وعن موقفه من الفنّ والتّاريخ والوجود عامّةً.

★ من رحم الذّاكرة تولد الكتابة، وإلى الذّاكرة تعود

يتأسّس مشروع جبرا الأدبيّ، بَدْءًا، على الذّاكرة(٣)، وهو بهذا التوجّه يصل بين الكتابة والحادثة دون السقوط في نماذج الكتابة التقريريّة.

ويُرَدّ حضور الذاكرة المكثّف في أدبه إلى فلسطين الجرح والحلم معاً يتكرّران بأشكال مختلفة منذ البدايات(٤).

يتأسس مشروع جبرا الأدبيّ على الذاكرة، لكنّه لا يسقط في التقرير!

فمِن رحم الذّاكرة تولد الكتابة وإلى الذّاكرة تعود، وفي اهتزازاتها وتوتُّراتها تتّخذ لها شاكِلة مّا. وإذا فلسطين تاريخُ عاصِف ولّد الشعور بالخيبة ودفعت حقائقه الصّادِمة إلى وعي الفجيعة بعد أن تعمّق الجرح واتّضح فجأة أنّ «القوّة» قناع كاذب يحجب وَهناً لا أوّل له ولا آخر، وأنّ التوحّد وَهم سكن الأذهان، فبَدت كينونة الفرد والمجموعة، باحتلال فلسطين، انحباساً داخل تاريخ مُعَطَّل وعلامة ذات مُفَتَّتة(٥).

بهذه الفاجعة، تغيّرت وظائفُ الذاكرة في الكتابة الأدبيّة واستبدّ الراهن بمجال الفعل الكتابيّ إذ لا مفرّ من الوقائع الصادمة، فلم تعد الذاكرة تستغل داخل أنساق الماضي الساكنة والمرتّبة بل فرّت من وهم استقراره إلى «اللحظة الراهنة»(٦).

أمست الكتابة الأدبيّة، بذلك، التزاماً بعد أن كانت فِراراً إلى تاريخ وهميّ هو الماضي يمثُل في الذهن ساكناً موزّعاً في أنساق مُحدَّدة... ولأنّ الراهن أساس وعي الكتابة الناشئ فإنه مغامرة التشرّد في مواطن الكثرة والتعدّد والتردّد بين السُّبُل بحثاً في وَهج الوقائع المباشرة عن ذاكرة جديدة تتأسّس على أنقاض ذاكرة سكنت وعي الكتابة

---

(٢) جبرا إبراهيم جبرا، **البحث عن وليد مسعود**، دار الآداب، ط ١، ١٩٧٨، ط ٢، ١٩٨١.

(٣) تعرّضتُ إلى موضوع الزمن والذاكرة في بيان مواقع نقديّة ثلاثة في نقد الشعر العربيّ المعاصر، وهي لأدونيس وجبرا إبراهيم جبرا وإلياس خوري، ضمن بحث بعنوان «موقع الزمن في نقد الشعر العربيّ المعاصر»، مجلة **الفكر العربيّ المعاصر**، عدد ٩٨ - ٩٩، ١٩٩٢.

(٤) «١٩٥٨ - عشر سنين منذ أن نكبنا في فلسطين. عشر سنين مُترعة، فيّاضة بكلّ ما قد يملأ تاريخ أمّة. تجربة ضخمة عاتية العنف تتضاءل دونها تجارب مئات السنين من تاريخنا. الموت؟ القتل؟ التّشريد؟ النسف؟ الجوع؟ عرفناها كلّها، عرفناها كلّنا. صرخة الويل أدّت في النهاية إلى صرخة الغضب..»، جبرا إبراهيم جبرا، «المفازة والبئر والله»، مجلّة **شعر** عدد ٧ - ٨، السنة الثانية ١٩٥٨، وقد أُعيد نشر هذا المقال في كتاب **الشعر في معركة الوجود** دار مجلة **شعر**، بيروت، ١٩٦٠.

(٥) «لقد جعلنا، بعد الجرح والألم، بعد أن جوبهنا بالبتر في فلسطين، نكتشف أنفسنا. وفي عشر سنين رحنا نتحسّس لأوّل مرّة (وقبل ذلك كانت أناملنا مُخدّرة كاذبة) بنبضنا ونستقصي التمزّق في خلايانا، التمزّق الذي لا يتبعه النسغ إلاّ بعد القضاء عليه. فكان أوّل الغضب اتساق الجدب فينا..». المرجع السّابق.

(٦) «يبدو أنّني أريد الكثير جدّاً من اللّحظة الرّاهنة، بحيث أجد التضحية بأيّ قدر منها من أجل هذا الماضي «الجميل» شيئاً شديد الخطر...». **الفنّ والحلم والفعل**، ص١٢.

والوجود لمدّة عقود في تاريخ أدبنا المعاصر وقضت بِحَبْس الكتابة في نماذج من التكرار أسلوباً وفِكْراً..

★ اقتحامُ «عصرٍ أدبيّ» مختَلِف

يَتَقَصَّدُ جبرا، ضمن جيل التحديث في حركة **شعر**[7] مراجعة مفاهيم الكتابة الأدبيّة بمختلف أجناسها نزوعاً إلى اقتحام «عصر أدبيّ» مختلف يقطع مع مُتكرِّرات نزعات «الإحياء» والتقليد[8] ولا ينحبس في طوق العودة إلى الماضي والتّراث مع العجز عن استرداد الراهن والبقاء داخل فضائه الحيويّ. ويستعين في ذلك بواقع فلسطين وبمُحصَّل الخبرة والثقافة مروراً بالتراث العربيّ والثقافة الإنسانيّة بواجهاتها المتعدّدة، فيتواصل «الواقع» و«الكابوس» في رؤيا كتابة حديثة متعدّدة منفتحة على هموم الإنسان في الوجود عامّة والإنسان العربيّ، والفلسطيني على وجه الخصوص...

لم تعد الكِتابة، على هذا الأساس، بهرجاً لفظيّاً يُخفي «الجدب»[9] أو إعادة نماذج أدبيّة تراتبيّة قديمة أو انحباساً داخل مدار الماضي وذاكرته الخاضعة لِزمنيّة الرسوب و«الحلم» المغشوش أو استراحة بعيداً عن صخب الحياة وتوتّرات التاريخ الحادث بل أمست قرينة «الواقع» و«الكابوس» مَعاً[10].

فيبدو جبَرا، بهذا التوجُّه، حريصاً على أن يظلّ مشروعه قائماً بين تيّار التقليد المنبعث من ذاكرة قديمة ومن وعي إشكاليّ يتّجه إلى التراث ويعجز عن العودة إلى الراهن لارتباك المفاهيم وغياب الأسئلة وبين تيّار تحديثي يلوذ بالمُعَمَّم ويُغيِّب التّاريخ ووعي الرّاهن في زمنيّة مطلقة هي «الحداثويّة» تهدم الوثوقات القديمة ولا تنجو من وثوقيّة أنساق جديدة من التّكرار[11].

وأمام غياب الأسئلة في اتجاهٍ وتراكمها في الاتّجاه الآخر يختار جبرا الأسئلة تبعاً لمُساءلات هي السياقات المعرفيّة المباشرة تستحضر مُحصَّل ثقافة الكاتب ومخزون ذاكرته الفرديّة والذّاكرة الجمعية ومُحصَّل ثقافته الكونيّة وتستقدم الراهن خوفاً من التلاشي في أحلام «الماضي الجميل» بعيداً عن واقعيّة مشهد «الجدب ومن السّقوط في «مستقبليّة» مجرّدة تُعدم الماضي والحاضر وتلوذ بزمنيّة لاتاريخيّة تعجز عن تخطّي حدود ذاتها المُغْلَقة.

★ رواية الكشف والاستشكشاف: المرايا العاكِسة

إن ذهب جبرا إلى القول باستقلاليّة العمل الفنّيّ النسبيّة عن المجتمع والتّاريخ واندماجه الخاصّ في حركة الوجود، فإنّه لا ينفي أن يكون له تاريخ فرديّ ليس بالضّرورة محاكاةً أو موازاةً لتاريخ المجتمع. وبهذا المفهوم المختلِف تكون رؤيا الكتابة الوجوديّة شديدة الارتباط بالالتزام في مدلوله السياسيّ والتاريخيّ العميق بما يُشبه الالتزام السارتريّ أحياناً[12]. ولا فصل بين ماهيّة الإنسان الفلسطينيّ وفلسطين أو بين مشهد «الجدب» والرغبة الجامحة في الكفاح لتغيير الواقع وتقويض أسباب الفاجعة وهدمْ القديم بقصد تأسيس جديد مختلف.

تتضح بعض سمات هذا المشروع التأسيسيّ في **البحث عن وليد مسعود** من خلال أساليب السرد وتمثّل الإنسان عبر الشخصيّة الروائية وعند الكشف عن القيم الجمالية والأخلاقية الجديدة.

قد تبدو «وليد مسعود» قريبةً في بنائها من الرواية البوليسية، لكنها تخرج بالوظائف السرديّة الأساسية إلى البحث في ماهيّة الفرد والمجموعة التي ينتمي إليها

فهي رواية الشخصية الواحدة (وليد)، وهي رواية الشخصيّات عند تواتُر الأخبار تبعاً لِنَسَق استطراديّ يفتح شخصيّة وليد المحوريّة على الشخصيّات الأخرى في سلسلة من الشهّادات تحتّم تعدّد المواقع

---

(٧) لم تكن **شعر** حركة أدبيّة متجانسة عدا ما يجمع بين أفرادها من نزوع إلى التحديث. ويتّضح الاختلاف بالخصوص بين «ذوي الثقافة الأنكلوسكسونيّة» وبين «ذوي الثقافة الفرنسيّة». انظر: «**أفق الحداثة وحداثة النمط** (دراسة في حداثة مجلة **شعر** بيئةً ومشروعاً ونموذجاً)» لِـ سامي مهدي، دار الشؤون الثقافيّة العامّة **آفاق عربيّة**، العراق، ١٩٨٨، ص ١٣ - ٧٢.

(٨) لفظ «الإحياء» تكرّر في ثبت النقد العربي الاصطلاحيّ في المنتصف الثاني من هذا القرن، وهو دالّ على فترة ما في تاريخ هذا الأدب، وتحوّل، عند فَشل الحركة الإحيائيّة في الأدب، إلى دلالة التقليد.. انظر **مدرسة الإحياء والتراث** للدكتور إبراهيم السعّافين، دار الأندلس، ط ١، ١٩٨١.

(٩) الاستعمال لجبرا، ذُكر سابقاً: الإحالة (٥).

(١٠) «لعلّ هذه معضلة الفنّان دون غيره: الحلم والكابوس أم الواقع والكابوس؟ والخيال والحقيقة، حتّى وإن يكونا ضدّين، يبدو أنّ بينهما هذا الشيء المقلق المشترك: الكابوس...»، **الفنّ والحلم والفعل** ص ١٤.

(١١) أعني بذلك موقف أدونيس من الزمن والتّاريخ، بحث فيه ضمن «موقع الزمن في نقد الشعر العربيّ المعاصر»، مجلة **الفكر العربيّ المعاصر** عدد ٩٨ - ٩٩، ١٩٩٢.

(١٢) نشير على وجه الخصوص في هذا المقام إلى:

- Jean Paul Sartre, **Le mur**, Gallimard, 1939.

- **Qu'est - ce que la littérature?** Gallimard, 1948.

للرؤية السرديّة[١٣]، فكأنّها المرايا في مواضع مختلفة تتواصل، وهي المتباعدة، في الكشف عن بعض سمات الغائب (وليد).. يختفي ضميرُ الكاتب المفرد المتكلم وراء افتراض متكلّم مفرد عامّ هو «أنا ـ الرواية». وعند اختراق عالم هذا الضمير يحتجب الكاتب والنصّ الروائيّ باعتباره ذاتاً منفصلة عن الآخر (القارئ) وكياناً أدبيّاً موجوداً بالفعل خارج سياق التقبّل.. ويطفو على السطح ضميرٌ حاضر بالتخفّي هو السارد المباشر لنقل الأحداث إلى القارئ المفترض في النصّ الروائيّ وهو المحدِّد عند خروج القراءة من حيّز الإمكان إلى الحدوث، فيكون القارئ بذلك متعدّداً تبعاً لتعدُّد لحظات القراءة وخبرات القرّاء المختلفة في سياقات متغايرة...

وإن لم يُعرَّف هذا السارد بعَلامة اسميّة أو بعلامة أخرى تشير إلى وجوده المعلن فإنّه الساهر الوحيد على تنفيذ خطّة السرد، إذ يصل موقعه المركزيّ بين مختلف المواطن الفرعيّة، ويختفي وراء سطح الأحداث بقصد الإدهاش[١٤] والإيهام باستقلال نظام السرد وانفصاله عن أيّ توجيه مسبق أو ملازم له، فتُنقل الأحداثُ إلى القارئ عبر الشخصيّات في سَرْدِيّةٍ متبادلة تهدم خطّ التعاقب الحدثيّ وتدفع السرد في نسق من التنامي التدريجيّ.. وكما تعكس الشخصية الروائيّة شخصيّة أخرى فإنها تنعكس فيها. ويبدو وليد مسعود المرآة الواسطة بين شتّى الروايات ـ الشخصيّات: فهو بدء السرد وسببه وهو مرجعه ونهايته المفتوحة على إمكانات حدوث متعدّدة، وإذا الملفوظ السرديّ عند انفتاحه على القراءة يمرّ عبر موقع السارد المفترض المباشر لفعل الرواية الذي ينظر إلى وليد، الشخصيّة المركزيّة، وإلى الشخصيّات الأخرى من موقع خلفيّ[١٥]؛ فهو عين مبصرة تنظر إلى مجموع الشخصيّات وإلى فضاء السّرد من مكان مُتباعد، وهو الذي يُنيبُ بالقصد الشخصيّات الأخرى كي تضطلع بأدوار شتّى في الكشف عن ذواتِها بدءاً بوليد الموضوع المركزيّ وعَوداً إليه... كلّ ذلك من أجل تحقيق وظيفة سرديّة أساسيّة هي الكشف عن المختفي في ذات وليد مسعود المُلغَزَة..

وتتّضح لنا في الأثناء بإنابة الشخصيّات الأخرى في السّرد سلسلة من «الرؤى ـ مع»[١٦] تُوسِّع في مدار الرؤية المركزيّة، رؤية السارد الأول، وتهدم رتابة الخطّ الواحد الواصل بين موقع الرّؤية والأحداث المتواترة في سلك مُنظَّم إلى حدّ التجريد المفرط، له بداية ونهاية محدّدتان، يمكن للقارئ معرفتهما مسبقاً. فيعجّ فضاء السّرد بالحركات، وتتداخل الأفعال والأحوال والأقوال نتيجة لهذا التعاكس بين مختلف الشخصيات ـ المرايا. إلاّ أنَّ حركته الكثيرة في الأفعال والمواقف والوضعيّات مشروطة بنَسَق عامّ يخضع لإشرافٍ من الخلف يربط المرئيّ بالمختفي ويحيل النظام على ذات تجمع بين مختلف الأجزاء والتفاصيل، وتقترن هي الأخرى بافتراض كاتب يعي أحياناً ما يكتب وينصهر أحياناً أخرى في ما يكتب إلى حدّ اللاّوعي.. وإذا المرايا مرايا متعاكِسة في البحث عن وليد مسعود، كأن تظهر ملامح شخصية في ذات شخصيّة أخرى أو تنظر الشخصية الواحدة إلى ذاتها فينكشف البعض منها ويظلّ البعض الآخر محتجباً رغم إمكانات التأويل المتعدّدة..

إنّ بناء الرواية السرديّ ملمحٌ تجريبيّ أساسيّ يخرج بنا من معتاد النماذج في الكتابة الروائيّة ويفترض أساليب قرائية جديدة تستلزم جهوداً تأويليّة وخبرات مغايرة لما تستلزمه قراءة الروايات الكلاسيكيّة. وكما تبدو الكتابة الروائيّة باحثة عن قيم جمالية مختلفة فإنّ القراءة أفق مفتوح على أدبيّة حادِثة تتجاوز رواية النشأة والتقليد إلى مرحلة التأسيس الجديدة.

فينفتح موقع الرؤية الأوّل على مواقع مختلفة، ويساعد على إبراز هذا الجمع بين وحدة الخطّ وتعدّد الخطوط السرديّة، في آنٍ واحد، اتّباع أسلوب خاصّ في العنوَنة[١٧] وانتقال منظَّم من شخصيّة ساردة إلى شخصيّة أخرى ضمن شبكة توزيع تتفرّع خيوطها وتتّحد تبعاً لخطّة محدَّدة، الواصل بينها وظيفة واحدة هي «البحث عن وليد مسعود»:

---

(١٣) يتردّد العمل السرديّ بين «الرؤية من الخلف» الصنف المنتشر في «الأخبار الكلاسيكيّة»، وهو موقع يمثّله السارد المفترض، ذلك الضمير الغائب والمباشر لنقل الأحداث، كلّ الأحداث... وبين «الرؤية مع...» يمثّلها كلّ من الدكتور جواد حسني وغيره من الشخصيّات..

يقابل «الرؤية من الخلف» و«الرؤية مع..» بالفرنسيّة «La vision par derrière» و «La vision avec...»، وهما من مصطلحات علم السرد (Narratologie)

انظر: - Tzvetan Todorov, «Les catégories du récit littéraire», in: **L'analyse structurale du récit,** Communications, 8, 1966; Seuil, 1981, P147.

(١٤) وقد توصف رؤيةُ السارد الأول، في ثَبَت تودوروف الاصطلاحيّ بـ «الرؤية من الخارج» (La vision du dehors) كأنْ تكون معرفة السارد للحدث أقلّ من معرفة الشخصيّة له، فيصف ما يُرى وما ينقل إليه، ضمنياً، دون المبادرة بتجاوز أفق الشخصيّة...

المرجع السابق، ص ١٤٧.

(١٥) المرجع السابق.

(١٦) المرجع السّابق.

(١٧) تُعتبر العَنونة من أساليب التجريب في **البحث عن وليد مسعود**؛ وقد حرص الكاتبُ على تخيُّر العناوين كي تتصدّر أقسام الرواية فتجمع بين الوظيفة الجماليّة وبين الوظيفة الدّلاليّة كأن يختصر كلُّ واحدٍ منها، بكثافة، مجمل الأحداث في أحد فصولها..

موقع (١): «الرؤية من الخلف».	السارد الأول (ضمير محتجِب)	الوظيفة: الإشراف على خطّة السرد العامّة.
موقع (٢): «الرؤية مع..»	د. جواد حسني: السارد المباشر لنقل الأحداث إلى القارئ.	الوظيفة: الوساطة في تجميع الأخبار.
موقع (٣): «الرؤية مع...»	الشخصيات الرواة: ● كاظم إسماعيل. ● إبراهيم الحاج نوفل. ● عيسى ناصر. ● وليد مسعود. ● وصال رؤوف. ● مروان وليد.	الوظيفة: سرد الأحداث بصيغة مباشرة.

يتبينُ لنا جواد حُسْني السارِدُ المباشر الأوّل للأحداث بعد السارد المفترَض، صاحبَ الخطّة السرديّة والساهر على تنفيذها. فهو الذي يجمع الأخبار والتفاصيل المتّصلة بوجود وليد مسعود وينقلها إلى مَنْ هُوَ في حاجة إليها وإلى القراءة عامّة.. فيبدو جواد وسيطاً بين السارد المفترَض ذلك الضمير الحاضر في الاحتجاب، وبين الشخصيّات والقارئ المفترَض، في الاتّجاه الآخر وعامّة القُرّاء إذا ما تحقّق فعل التقبّل في الأزمنة والسياقات المختلفة.

تتكاثر الأحداثُ وتتعدّد وظائف السرد وتتفرّع حتّى لكأنّ الرواية بناء سرديّ غير ثابت إلى حدّ الاهتزاز، يوهم بأنّه نتاج العفويّة المطلقة في الكتابة ويتّسع فضاء الاستطراد بما يُمكن أن يؤكّد تلك العفويّة الكاتبة. إلاّ أنّنا، عند التثبّت بالتفكيك وإعادة البناء، نكتشف من وراء الارتباك الظاهر في السرد نظاماً مُتولِّداً عن حركةٍ تنام تُعيد الكثرة إلى النّسق الضمنيّ الواحد القائم على شخصيّة محدَّدة هي وليد مسعود.

★ وليد مسعود: انكشافٌ واحتجابٌ في الآن ذاته

ولأنّ هذه الشخصيّة انكشاف واحتجاب في الآن ذاته، حدوث وإلغاز لا تتبيَّن من معانيه الخفيّة إلاّ القليل، فإنّ توحُّدها ليس إلاّ نسبيًّا وعارضاً إذ سرعان ما يُفضي بنا التجوُّل داخل عالم هذه الشخصيّة إلى التعدُّد من جديد. ويصل هذا التعدّد إلى حدّ الانقسام اللاّنهائيّ، فيُقارب بناء الشخصيّة، والرّواية عامّةً، الوجودَ الذي يُعرَّف اسميّاً في المطلق وتبعاً لظواهر متباعدة، ولا يُعرّف عند الانتقال من الماهيّة المجرَّدة إلى التخصيص بالنفاذ إلى تفاصيل الأشياء ودقائق الظواهر في تواصُلها الحركيّ ودفق تغيّرها الدائم...

تلازم الكفاح كتابة وفعلاً ثورياً، مع تفتح الجسد على الحياة وما فيها من لذائذ شتّى!

تتردّد، على هذا الأساس، اسميّة وليد بين التعريف والتنكير، بين الوثوق والشكّ، بين الهزيمة والإصرار على البقاء، بين موت المعنى (الجدب) والسعي إلى إكساب الوجود معنى ما ينبثق من الأرض (فلسطين) ومن داخل الذات (الإنسان الفلسطينيّ) ومن حدْس عميق يختزن خبرة واسعة في الكتابة والحياة وإرادة جبّارة تجمع بين الحكمة والقوّة والفعل بما يُمكن أن يحيل على «نبيّ» جبران خليل جبران و«جبّار» أبي القاسم الشابّي[١٨] أو «زرادشت» نيتشه أو بعض الأبطال التراجيديّين في المسرح الشكسبيريّ..

لُغزٌ محيّر تنطلق منه الأحداث: كيف اختفى وليد مسعود؟ هل سافر أم قُتِلَ؟ إلى أين سافَرَ؟ ولِمَ؟

يعتمد جواد حسني، في بَدْء التوثيق لإنجاز كتابه عن وليد، موقفاً للمختفي من الذاكرة، ومن الزمن عامّةً يتماثل تقريباً مع ما ورد في **الفن والحلم والفعل** إذْ يتردّد وعيُه بين الأزمنة[١٩] ويتشبّث بالرّاهن أكثر من اهتمامه بالماضي والمستقبل إذ الوجود ووعي الوجود هُما من اللّحظة وإليها وإن اخترنا الماضي، وفي ذلك ضرب من التوازن بين الانصهار في الآن وبين العودة إلى الماضي بما يستلزمه وعي اللّحظة. ورواية **البحث عن وليد مسعود** هي، كما أسلفنا القول، رواية التذكّر المشدود إلى الآن، أي التذكّر المشروط بأسئلة الراهن. فما الغرض من استعادة سيرة وليد إن لم يتأكّد للسارد الحاجة إلى استقراء تجربته الخاصّة في الحياة والمقاومة؟

وبهذه الحركة الالتفاتيّة إلى الوراء القريب يتشبّث السارد بموقعه الزمنيّ ويفكّر ضمنيًّا في الآتي.

وإنْ بدت العودة إلى ماضي وليد، في اتّجاهٍ، مَحضَ اختيار السارد تبعاً لذلك المنظور التاريخيّ والوجوديّ، فإنّها أيضاً عودة قسريّة، في اتّجاه ثانٍ، إذ الحاضرُ زمن مُعطّل والمستقبل إمكان حدوث وليس لوعي الكينونة آنذاك إلاّ الرجوع إلى الماضي بدافع مستلزمات الكتابة

(١٨) انظر قصيدة «نشيد الجبّار، أو هكذا غنّى بروميثيوس» من ديوان **أغاني الحياة** لأبي القاسم الشابي.

(١٩) «في الشباب نخجل من الاستغراق في الذكريات، لأنّ الحاضر والمستقبل أهمّ وأضخم. ولكننا مع تقدُّم السنين، يقلّ فينا الخجل من الانزلاق نحو الذكريات، لا لأنّ الحاضر والمستقبل يفقدان الأهميّة والضخامة [...] بل لأننا لا نتحمّل منهما الكثير إلاّ بطلب المدد من تجاربنا العتيقة...»، **البحث عن وليد مسعود**، ص٧١١.

(أيّة كتابة) أوّلاً، وللتاريخ المعطّل ثانياً، وللمأزق الّذي تردّى فيه وعي الكينونة والكتابة الأدبيّة العربيّة عامّة في مستوى ثالث..

ليس الماضي بوّابة تُفتَح باستمرار على الراهن والمستقبل كما هو الشأن في عديد الروايات الغربيّة كأن تنطلق من أسئلة الراهن كي تعود إليه، بل هو الفرار في الرواية العربيّة بدوافع «ذاتوية»، غالباً، من سجن الحاضر إلى أحلام المُنقضِي..

ولكن، هل العودة في **البحث عن وليد مسعود** تستجيب حقاً، لموقف جبرا من الذاكرة والماضي في **الفنّ والحلم والفعل**[٢٠]؟

وهل «البحث» مدفوع بالرّغبة في معرفة هذا الراهن لمواصلة نهج الكِفاح من أجل التغيير أم هو شكل آخر للفرار من سجن الحاضر؟

تبدأ الرواية بخاتمة مفتوحة في الاتّجاهين إذ يحيلنا «الاختفاء» على ماض تتّسع مساحته الزمنية ليشمل الطفولة والشباب وجزءاً من الكهولة. وقد ورد الحدث على ألسنة الشخصيّات الّتي رافقت وليداً في حياته المتقلّبة ويفترض، في الآن ذاته، مستقبلاً بدايته «البحث» في أطوار الشخصيّة وأسرارها ويومِئ إلى عديد الإمكانات القابلة للحدوث في زمن قادم.

تنتظم حركة السرد رغم كثرة الأحداث والتفاصيل داخل أزمنة ثلاثة تتداخل في واقع النّص الروائيّ ويمكن استحضارها متجاورة عند القراءة والتفكيك: الاختفاء (الحدث المركزيّ)، ما قبل الاختفاء، ما بعد الاختفاء.

★ الاختفاء

تنتشر علامات الاختفاء في كامل النصّ الروائيّ ولا تستقرّ في مواطن محدّدة كأن يودّع وليد جواداً في الفصل الأوّل ويعلمه بالسّفر على سيّارته الخاصّة إلى لبنان ثمّ إلى إيطاليا[٢١]، ويلي ذلك العثور على جثّته في لبنان[٢٢].

يرجّح السارد، في بدء الرواية، الموت على الاختفاء والقتل على إمكان آخر. ولكن رغبة وليد في مغادرة طوق الحياة القديمة ثابتة في الشريط المسجّل الذي تركه قبل الاختفاء أو الموت بقليل[٢٣] وفيه عدّة تفاصيل وإشارات خاطفة تساعد جواد حسني على البحث والتوثيق توفيراً لكل المعلومات اللازمة في تأليف كتاب عن وليد مسعود وتجاربه العميقة في الحياة...

كيف حصل الاختفاء؟ سؤال بدئيّ تفرّعت عنه عدّة أسئلة. وقد أثار الشريط، عند الاستماع إليه، أسئلة أخرى، إذ بدأ جهاد يتمثّل علاقة بين وليد ووصال أخت الدكتور طارق، وحفز ذلك إبراهيم الحاج نوفل على ربط اختفاء وليد بتلك العلاقة[٢٤] وبخصومة سابقة حدثت بين وليد وكاظم في الخلاء[٢٥].

وممّا يرجّح الاختفاء على القتل ما أقدم عليه وليد من التحاق بالمجاهدين في زمن الشباب[٢٦] ثم «بجيش الإنقاذ». وقد يكون الاختفاء خطّة أخرى يحرص وليد على أن تكون سريّة وهي مرتبطة كسابقتها بالمقاومة.

ويتأكّد هذا الإمكان عند الرجوع إلى تفاصيل حياة وليد النضاليّة[٢٧]. بديهيّ سيراً على هذا النهج، أن يكون الاختفاء علامة تغيير في أسلوب الكفاح وفي المكان، ولواذاً بالحريّة خوفاً عليها من الاندثار الكامل، واتّباعاً «لطريقة من يرفض الشرائع والأعراف التي تجد أنّها لا تنسجم مع حبّه المطلق وحريّته المطلقة»[٢٨]، فتستجيب خطّة الاختفاء بذلك لفكرة السير في سبيل الحبّ والأنبياء والتمرّد على أعراف الآخرين وشرائعهم وإيثار العزلة على الاندماج في

---

(٢٠) «يبدو أنّني أريد الكثير جداً من اللحظة الراهنة بحيث أجد التضحية بأيّ قدر منها من أجل هذا الماضي «الجميل» شيئاً شديد الخطر...»، **الفنّ والحلم والفعل**، ص ١٢.

(٢١) **البحث عن وليد مسعود** ص ١٥.

(٢٢) «وُجدت على السفح من ظهر البيدر جثّة مشوّهة لم يستطع أحد التعرّف عليها، ولكنّ البعض ذهب إلى أنّها جثّة وليد مسعود...»، المصدر السّابق، ص ١٦.

(٢٣) الشريط هو نتاج تجربة أليمة في الحياة وهو خاضع أسلوبيًّا لِـ «سيولة الهذيان»، وقد تضمّن وقائع وأسماء منها ما تغيّر بقصد التورية كـ «شهد» الّذي تكرّر عديد المرّات.

انظر الرواية، ص ٢٦ ـ ٣٤.

(٢٤) «ما الّذي بالضبط يراه إبراهيم من علاقة بين اختفاء وليد وبين التقائه بكاظم وطارق ليلة اختفائه؟ أيّ خيال محمود يعبث بعقل إبراهيم؟»، المصدر، ص ٨٦.

(٢٥) المصدر، ص ٦٣ ـ ٦٤.

(٢٦) يعود ذلك إلى عام ١٩٤٨.

(٢٧) ورد في الفصل السادس من الرواية، ضمن الصفحات الأولى من سيرة وليد الذاتيّة: «منذ أن وعيت كانت المعركة أبداً هي نفسها: بيني وبين نفسي، بيني وبين الآخرين، بيني وبين العالم. معركة حبّ أردته لكلّ شيء، لكلّ إنسان. فإذا أردت تغيير العالم للحبّ (يا للغرور!)، وجب عليّ أن أغيّر الآخرين، وإذا أردت تغيير الآخرين، وجب عليّ أن أغيّر نفسي...»، ص ١٧٧.

(٢٨) المصدر، ص ١٧٨.

المجموعة «الضالّة». ولا يهمّ وليداً أن يُصلب كما صُلب المسيح[٢٩] أو يتشرّد داخل سبيل «الحدس والحلم والتوق» الذي يخرج عن أيّ منطق معتاد تشبثاً بالحريّة وبفلسفة النضال الذي يحافظ به الموجود عند سمات فرديّته وينزع من خلاله إلى الالتزام بقضايا المجموعة وبالأرض وما تحتويه من أشياء وتفاصيل وحقائق ورموز..

يتردّد حدث الاختفاء، بهذه المعلومات المتناقضة، بين دلالة الكفاح بأسلوب مختلف عن سابقه وبين الموت (القتل) بدافع انتقاميّ تتوزّع أسبابُه بين المجهول والمعلوم...

ويظلّ سؤال الاختفاء أو الاغتيال قائماً إلى آخر النصّ الروائيّ. إن في تراكم الفواجع والهزائم في حياة وليد ما يهدم في الذات أيّ توازن ويدفع إلى التمرّد أحياناً وإلى اليأس أخرى[٣٠]. وقد يكون الاختفاء تحت تأثير اليأس أو الاختطاف على الحدود الأردنيّة السوريّة بعد مغادرة «الرطبة»[٣١]. أو لعلّها جريمة قتل بدافع شخصيّ، فطارق وكاظم هما آخر من رأيا وليداً.. لقد بدت الجثّة مخرّبة بالرصاص والوجه مشوّهاً، وليس من الثابت أن يكون الميت وليداً أو شخصاً آخر..

وتكاد وصال تجزم بأنّ وليداً لم يمت، واستنتجت ذلك من حديث لها سابق مع ثلّة من المكافحين[٣٢]. فيكون الاختفاء تبعاً لذلك، بدافع الثأر لموت الابن مروان وللانضمام إلى المقاومة المسلّحة. ومهما يكن فقد أثبت السّارد في خاتمة الرواية أن وليداً ليس إلاّ رمز حياةٍ جمعيّة، فهو أقرب إلى أن يكون «حاصل حياته وحياة المحيطين به، حامل زمانه الخاصّ وزماننا العامّ في وقت واحد»[٣٣]. وبهذا التأويل الأخير لا يمكن لوليد أن يموت لأنه ماثل باستمرار في حيوات الشخصيّات، ملازم لها طوال السرد، مؤثّر فيها أكثر من أن يكون متأثّراً بها...

ولأن أسباب الاختفاء غير ثابتة ومتعدّدة فإنّ الرواية تتأسّس على فكرة الإلغاز في ما يشبه الحبكة السرديّة في رواية بوليسيّة.. غير أنّ المسألة تتجاوز حدود الشخص الواحد إلى تاريخ أرض (وطن)، والسّبب المفترض أسباب قد تتساوى في إمكان الحدوث، والدّوافع إلى الجريمة متوفّرة في حياة وليد خاصّة وفي التزامه العميق بمقاومة مُغتصِب الأرض. كما أنّ تلك الدّوافع غير متأكّدة إذا ما رجّحنا الاختفاء بدافع آخر كأن يكون هذا الاختفاء اختيارياً ولغرض كفاحيّ يستلزم تغيير الخُطّة وأسلوب المقاومة..

وإن بدت الرواية في باب الاختفاء قريبة في بنائها من الرواية البوليسية فإنّها تخرج بالوظائف السرديّة الأساسيّة من حيّز البحث البوليسيّ إلى البحث في ماهيّة الفرد والمجموعة التي ينتمي إليها وبخطّةٍ مغايرة تماماً لما هو شائع في الأدب الرّوائيّ البوليسيّ:

النموذج الروائيّ البوليسيّ.	البحث عن وليد مسعود
● حدث القتل أو الاختفاء. ● البحث عن الجثّة أو المختطَف أو المختَفي.. ● اكتشاف الدّافع إلى الجريمة أو الاختفاء. ● معرفة القاتل. ● فكّ جميع الأسرار تقريباً. ● نهاية مُغلقة: معرفة جميع التفاصيل تقريباً.	● حدث القتل أو الاختفاء. ● جواد حسني يبحث عن تفاصيل حياة وليد (يجمع الأقوال والأوراق..). ● الدّافع إلى الاغتيال أو الاختفاء مجهول - تقريباً -. ● لا وجود لقاتل مُحدّد لأنّ الجريمة غير موصوفة. ● تراكم العديد من الأسرار. ● نهاية مفتوحة: تعدّد الأسئلة وانتفاء المعرفة الكاملة.

يبدو الاختفاء، بهذه المقارنة، أقرب إلى دلالة الرمز منه إلى دلالة الحادثة التي هي عِماد الرواية البوليسيّة إذْ لا شيء يُساعد على تمثّل حادثة مّا عدَا «الجثة»[٣٤] التي ليست بالضّرورة جثّة وليد. وفي تفسُّخ الملامح ما يُساعِد على تدعيم دلالة الرمز.

إنّ الاختفاء، كما تردّدت معانيه في الفصل السادس من الرواية[٣٥]، علامةٌ رمزيّة تستند في تركيبها الخاصّ إلى تراث صوفيّ مسيحيّ في الأساس، وتتجاوز ذلك السياق التراثيّ لتشتمل على معانٍ من الكفاح الثوريّ في تاريخ محدّد زمناً ومَكاناً..

قد يكون الاختفاء، بهذا المزج بين الدلالة التراثيّة الدينيّة وبين دلالة الواقع وما يستلزمه من فعل ثوريّ، انزواءً بغية العودة إلى النّاس

(٢٩) «لا بدّ للمتمرّد من أن يُصلب [...] ويكون انتصاره في صلبوته»، المصدر، ص ١٧٨.
(٣٠) انظر مجزرة أيلول الأسود وحالة وليد الهستيريّة في الفصل التّاسع، المصدر، ص ٢٨٦.
(٣١) المصدر، ص ٣٥١.
(٣٢) المصدر، ص ٣٧٤ - ٣٧٥.
(٣٣) المصدر، ص ٣٧٩.
(٣٤) المصدر، ص ١٦. أشير إلى ذلك سابقاً.
(٣٥) يتوسّط الرواية، وقد ورد بعنوان: «وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتية».

إذا كانت صورة الاختفاء مستوحاة من تراث المسيح النضالي، وقد تستحضر مجازاً فكرة الانتظار والعودة في الاعتقاد الشيعي الإسلامي... فإنها علامة النضال في هذا العصر لا فرار من قضاياه إلى أحلام الماضي أو تجريدات المستقبل

بروح مُتجدّدة شأن المسيح الّذي «غاب [...] سنينَ طويلة، ثمّ عاد إلى النّاس ليتحدّث عن الحبّ؛ ولمّا عاد إلى الناس صلبوه»[٣٦]. وفي الاختفاء والرجوع تجربة «التمرّد» و«الصلب» معاً إذ تقترن الثورة بالموت كما يستقدم الحبُّ الألم، و«لا بدّ للمتمرّد من أن يُصلب [...] ويكون انتصاره في صلبوته»[٣٧].

ذلك هو طريق وليد في تجربته الجديدة: «حدْس» و«حُلم» و«توق» لا يُقاس بمنطق؛ هو حبّ الوجود والحرّيّة والانطلاق بإصرار عجيب على البقاء ورفض للقديم الجامد وطموح إلى حياة جديدة. وكما تندمج الذات في عالمها الخاصّ تتّحد بالأشياء تبعاً لرؤيا سكنت وليداً منذ الطفولة[٣٨].

قد يكون الاختفاء تتويجاً لمسار طويل في حياة وليد، وهو مسبوق باختفاءات صغرى عابرة[٣٩] يريد بها صاحبها السّفر إلى الدّاخل أو الخارج. وفي الوضعين نزوع جارف إلى التحرّر والتعلّم واكتشاف المجهول بقصد العودة بفكر قادر على أن يزعزع الجذور الميّتة ويغيّر الحياة. وإنّ في تغيير الذات تمهيداً للتغيير الجذريّ الشامل[٤٠]..

ومهما تعدّدت أسئلةُ الاختفاء ورموزه والدّوافع إليه فإنّه يمثّل في الأساس دلالةَ المنعرج الحاسم في مسيرة الفرد المبدع المفكّر وفي حياة المجموعة الفلسطينيّة المناضلة. وإذا الرواية تذكّرٌ وحدْسٌ واقع ونفاذٌ إلى أدقّ التفاصيل في الراهن السرديّ الذي هو زمنُ الاختفاء وحلمٌ ورؤيا مستقبل. لذلك يتخطّى حدث الاختفاء مجاله السرديّ الخاصّ كي يشمل نسيج الرواية بأكمله. وعوداً إلى السؤال: لِمَ الاختفاء؟ وماذا ينتظر الرواية بعد حدوثه؟

★ ما قبل الاختفاء

تعود الأحداث، عند التفكيك وإعادة البناء، إلى الطفولة بإشارات عابرة إلى زلزال ١٩٢٧[٤١]. وفي ذلك ما يصل الرواية، في أحد أساليبها، بما يُشبه الترجمة الذاتيّة. وتتعدّد الصور: الأطفال والمدرسة و«الريح الهادرة» والذعر و«الحجارة تتساقط» و«الخرابة» و«الكنيسة» و«الأم ونساء الحي» في «حوش الجيران» و«الأخ الرضيع» و«الأخوان الآخران» و«الشيخ سالم» و«أبو سميح» و«أبو صليبا» و«الحواريون الرجال» و«أمّ سميح» و«البلدة» و«البيوت» و«الفقراء».. وغيرها من ذكريات الحبّ والفقر والأمل[٤٢].

هي الذاكرة تحيل على بدء الطريق في نقطة نائية هناك من فلسطين، الرحم الأولى ومبعث الحياة البدئيّة. وتذهب في الزمن التراجعيّ وبأسلوب التضمين إلى الأب ومنه إلى الجدّ لبيان صلة الفرع بالأصل والكشف عن شجرة العائلة ومدى انغراسها في تربة فلسطين الوطن[٤٣]، يساعد على ذلك اهتمام السارد بطفولة وليد في «بيت لحم» وفي القدس. وكما تختزن الطفولةُ صُوَرَ الأرض والعشيرة تكتظّ بمعاني الانتماء العقديّ إذْ يرتبط مدلولُ الأرض بالذاكرة الفرديّة وتاريخ المجموعة وبالعقيدة المسيحية في البيئة الّتي انتمى إليها وليد[٤٤]. فتتّخذ العقيدةُ لها موطناً مركزيًّا في حياة الفرد والمجموعة خلال العشرينات والثّلاثينات على وجه الخصوص، وبها يُعلّل حدوث الزلزال، وتبدو أشدّ العناصر دفعاً إلى المقاومة تشبّثاً بالأرض وبالجذور، وهي مبعث الأمل في الوجود والحافزة على السفر طلباً

(٣٦) المصدر، ص ١٧٨.

(٣٧) المصدر، ص ١٧٨.

(٣٨) المصدر، ص ١٧٨ ـ ١٧٩.

(٣٩) نذكر اختفاء وليد بعد موت مروان الابن، واختفاءه عند الهروب من الدير أثناء الطفولة مع صديقه وسليمان ومراد للتنسّك في كهف، واختفاءه عند السفر للتعلم في روما...

(٤٠) تفطّن وليد إلى ذلك منذ الطفولة، وسكنته هذه الحقيقة طوال حياته: «عندما كبرت وجدت أنّ الكثيرين أرادوا تغيير العالم وتغيير التاريخ، وأدركت أنّ تصوّراتي الطفوليّة كان هناك من جعل لها منطقاً وهيّأ لها نظريّات وثورات، وأنا ما زلت مأخوذاً بكلمات المسيح من أنّ المساكين الفقراء سوف يرثون الأرض. ولذا فإنّ ثوّار القرى الفلسطينيّة هم الذين في النهاية سيغيّرون كلّ شيء..»، **البحث عن وليد مسعود**، ص ١٨٦.

(٤١) «شهدت الزلزال وأنا طفل في السادسة...»، المصدر السابق، ص ١٧٨.

(٤٢) «كنت أرى النّاس جميلين وأشعر بقسوة العالم عليهم، وهم يقاومون على مهل ولا يرضخون. أمشي حافياً، أتجوّل مع رفقتي في دنيا أشبه بدنيا أوّل الخليقة: دنيا أراها مليئة بالأصوات والأنغام...»، المصدر السّابق، ص ١٨٣.

(٤٣) وردت عدّة تفاصيل عن حياة مسعود (الأب) وعمله سائق عربة وعن زواجه، المصدر السّابق، ص ٨٩ ـ ١٠٢.

(٤٤) انظر الفصل الرابع من الرواية على وجه الخصوص: «وليد مسعود يتذكّر النّساك في كهف بعيد». تضمّن هذا الفصل مغامرة طفوليّة عميقة الدّلالة العقديّة والوجوديّة في آن واحد.

للمعرفة[٤٥]. والعقيدة، بالإضافة إلى ذلك وعند امتزاجها بأعنف التجارب، فلسفةُ وجودٍ خاصّة استطاعت أن تتحوّل بالواقع إلى منهج الكفاح.

لقد مثّل السفر إلى إيطاليا منعرجاً حاسماً في حياة وليد بأن انقلب الوعي من «عقيدة اللاّهوت» إلى عقيدة خاصّة تنفذ إلى أعماق الفكر لتنظر إلى المسيح عاشق حريّة ورمزاً للثّورة في أسمى معانيها ومكافحاً من أجل شريعة الحبّ، كما أعاد المطلق إلى أرضيّة الواقع وفتح العقيدة على التّاريخ وأنزل المجرّد الروحانيّ إلى الأرض. وكأنّ الروح الشرقيّة مُمثّلةً في الاعتقاد المسيحيّ وعند اصطدامها بالحياة الماديّة الغربية[٤٦] تولّدت من جديد، فاستقطب الأرضيُّ السماويَّ واندسَّ الماديّ في الروحانيّ ليُذكّر بحقيقة الإنسان ويعود به إلى الجذور الأولى. وإذا المرحلة الجديدة في حياة وليد مدفوعة، منذ البدء، بمُصارحة النفس بالحقيقة[٤٧] وبالإقبال على ملذّات الحياة دون الإنجراف في «مادية مبتذلة»[٤٨]. لقد عاد وليد بخبرة صَيْرفيّ وبروح جديدة يمتزج فيها التصوّف بالثّورة وعشق الحياة بالنضال إلى حدّ الاستعداد للتّضحية بالنفس، فأمسى بذلك ذاتاً متوتّرة تصل بين أطراف نقيض، تحبّ من أجل الموت وتموت مجازاً[٤٩] كي تحدس أعمق دلالات الحبّ والألم.

وبهذا التحوّل الناتج عن تلاقح فكرين في ذات واحدة تلازم الكفاح كتابةً وفعلاً ثوريّاً مع تفتّح الجسد على الحياة (الحبّ) وما في الحياة من لذائذ شتّى.

★ الكفاح

اختار وليد أن يعود من إيطاليا، كما أسلفنا القول، بفكر جديد وذات متجدّدة. وأثرى بمَحْض الصدفة بعد أن أشتغل صيرفيًّا في «البنك العربيّ»[٥٠]، واستقرّ في بغداد...

عاد وهو يحمل مشروعاً في صيغة سؤال: كيف نُؤسّس مجتمعاً صناعيًّا متقدّماً تكنولوجيًّا؟[٥١] كما عاد وهو يؤمن بالالتزام والحريّة والكتابة[٥٢] رافضاً أيَّ تنازل عن مواقفه ومبادئه[٥٣]. وإذا كانت نشأة وليد الفكريّة قد تمّت في الثلاثينات والأربعينات فإنَّ النضج وشمول الرؤية والقدرة على تَمَثُّل الوجود والفعل حدثت في العقدين اللاّحقين. وإذا وليد أقرب إلى الجيل الخمسينيّ والسّتينيّ منه إلى جيل العقد السّابق[٥٤] وإن تضمّنت علامةُ الميلاد[٥٥] دلالة جيل سابق.

وإن حمل وليد مشروعَ تأسيس مجتمع متقدّم شأن أبناء جيل الأربعينات، فإنّ الوقائع المستجدّة والهزائمَ المتعاقبة واغتصاب الأرض الفلسطينيّة هدمت المشروع، أي الحلم الأوّل، وأخرجت الوعي من منطق الأشياء المنظّمة والأشكال المعتادَة إلى خارطة جديدة، كلّ ما فيها متحوّل. فانقلب الحلم إلى كابوس، و«الواقعيّة» إلى «سرياليّة» مخصوصة هي الواقع يتحرّى إلى حدّ الإدهاش الّذي يحوّل «المعقول» الكامن في المواطن الخفيّة إلى «لامعقول» بدلالة الأشياء المعتادة..

ينتمي وليد، إذن، إلى جيل شهد تاريخين معاً، فتردّد وعيه بين الحلم والكابوس وحمل المشروع ثمّ تخلّى عنه قسراً حينما عصفت التغييرات المفاجئة بالثوابت وشتّى الأنساق، وهو الّذي أنجب جيل الغضب ولازم مسيرته النضاليّة وأحسّ تجاهَهُ أحياناً بالغبن أو لعلّه مثّل كابحاً له في أحيان أخرى.

لقد شهد وليد أحداث الخمسينات[٥٦] وسقوط اللدّ والرّملة

---

(٤٥) نشير إلى سفر وليد إلى روما لتعلّم اللاّهوت بنصيحة أحد الرّهبان، تزامن ذلك مع عودة الأب من بوغوتا عاصمة كولومبيا عام ١٩٣٧، ص ١٠٣.

(٤٦) اكتسب وليد تجارب هامّة بعد أن قرّر الفرار من حياة الدير إلى المجتمع، وقد تزامن ذلك مع قراءة الكتب للتثقّف. انظر الفصل السادس: «وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتيّة»..

(٤٧) «وعيني تلتهم وجوه الفتيات في الكنيسة بنهم شرّير..» المصدر السّابق، ص ١٨٩.

(٤٨) أحسّ وليد بالقرف والغثيان عند رؤية جسد المومس في ماخور برُوما، ورفض مواقعة المرأة. وقد ارتبط الجنس في حياة وليد عند رجوعه من روما بمفهوم قدسيّ طقوسيّ تحفّ به معان صوفيّة. سيتّضح ذلك بالخصوص عند ارتباطه بمريم الصفّار.. انظر الفصل السابع من الرواية: «مريم الصفّار تتعلّق بصخرة تسكن أعماقها».

(٤٩) الموتُ ليس الهلاك، وإنّما هو الحافز على الحياة، والكاتب هو الّذي يعي الموت ويكتب كي يموت مجازاً ويموت كي يقدر على الكتابة

- Maurice Blanchot, **L'espace littéraire**, Gallimard, 1973, P101.

(٥٠) **البحث عن وليد مسعود**، ص ٤١.

(٥١) المصدر السّابق، ص ٤٤.

(٥٢) أنجز كتاباً، عنوانه: **الإنسان والحضارة**، المصدر السّابق، ص ٤٥.

(٥٣) «انتفضت ريمة وهزّت رأسها هزّة عنيفة وقالت وعيناها شاخصتان بنا: «صحيح سأجعله مثل أبيه، يرفض التنازل»»، المصدر السّابق، ص ٧٦.

(٥٤) يعني بذلك الأربعينات.

(٥٥) وهي ١٩٢١، تعرّضنا إلى ذلك خلال الإشارة إلى زلزال ١٩٢٧، وكان وليد في السادسة من عمره..

(٥٦) «هكذا كان عصر ذلك اليوم من عام ١٩٥٧ الّذي رأيته فيه. أموال العراق، جمال عبد الناصر، حلف بغداد، وليد وريمة، الشعر الجديد، التردّي الاقتصاديّ..» **البحث عن وليد مسعود** ص ٨٠.

وهزيمة الجيش المصري[٥٧] واستقرّ في بغداد من غير أن ينقطع عن العمل الثوريّ السريّ داخل الأرض المُحتلّة واعتُقل[٥٨] ثمّ عُذِّب وأُبعد نهائياً عن الوطن، كما شهد، وهو كهل، «مذبحة أيلول الأسود» وقاوم الجيش وكاد يُقتل[٥٩]. وحاول، وهو كهل أيضاً، الانضمام إلى الفدائيّين قريباً من الابن...

تفاصيل عديدة من المقاومة تعجّ بها الرواية، ويبدو موت مروان الابن من أهمّها، إذ أثّر هذا الموت بعنف في حياة وليد الأخيرة قبل الاختفاء، وهو يذكّر حتماً بمقتل الأخ[٦٠] وبالأرض السليبة وبالشّعب المُتشرِّد..

لم يكن كفاح وليد مدفوعاً بموقف إيديولوجي مسبق أو بانتماء حزبيّ أو طائفيّ، وإنّما هو الفعل يسكنه عشق للحريّة ورغبة في الاستشهاد وتوق إلى بلوغ أعلى المراتب الإنسانية وأشرفها[٦١]؛ هو الالتزام بنهج المسيح داخل مدار التاريخ ومن أجل «معركة الوجود»[٦٢] وهو الرغبة في الموت بكرامة واندفاع في سبيل الحريّة والحبّ؛ وهو الثورة تستمدّ جذورها من ماضي طفولة نائية، وتستمد مبادئها من قيعان ذاتٍ خبرت الحياة وسكنها عشقُ الوجود والمسيح رمزاً للتمرّد والكفاح والاستشهاد؛ وهو الحبّ، باختصار، يحفز على المقاومة وتندفع به الذات هادرةً قويّة تتحدّى الموت وجلاّديها، وتلتذّ بآلامها وأحزانها؛ وهو الفعل يصل بين طرفي النقيض في الوجود إذ ينقلنا من مَدارات الحياة المعتادة إلى التخوم النائية حيث الموت الممكن أو المنتظر يليه صمتٌ أبديّ من غير أن تتلاشى حركة النضال، ويلي الجيل جيلٌ بل أجيال في سيرورة حياة لا تتوقّف..

★ الرغبة والحبّ

وكما تتلازم الثورةُ والحبُّ يتواصل الحبُّ والرغبةُ في توالُد الأحداث. وتُشدُّ مُجمل الشخصيات إلى مجموع روابط أساسها الرغبةُ ومرجعها الحبُّ، وكذلك هدفها الأول والأخير..

ولأنّ وليداً هو الشخصيّة ـ النواة ـ في شبكة التواصل بين مختلف الشخصيّات، فإنّ الرغبة والحبّ يُشدّان في بناء الرواية السرديّ إلى مراحل حياته وتقلّباتها العنيفة وتحوُّلات ذاته واهتزازاتها وحالات ضيقها وانفراجها...

وينتشر نفوذها ليشمل عديد الشخصيّات، وخاصّة النّساء.. وكما يُؤثّر وليد في النساء فإنّه شديد التأثُّر بهنّ إذ علّمهنّ وتعلّم منهنّ الكثير. وإذا أردنا تأريخ حياته بعلامات خاصّة فإنّنا سنعود حتماً إلى مُجمل خبراته معهنّ...

بدت حياتُه، حتّى السفر إلى إيطاليا في مطلع الشباب، قاحلة من أيّ معنى أنثويّ عَدا ما تمثّله الأمّ في نفسه من حضور مُكثّف، وما لمريم العذراء في ذاته من عميق دلالة رمزيّة. ولئن تردّد في شبابه المُبكر بين الورع الدينيّ وبين الالتزام الثوريّ، فإنّه بَدا أقرب إلى الورع منه إلى الالتزام. وكادت تجربته الأولى مع المرأة تدفعه إلى اللّواذ بالورع[٦٣] لولا إيمانه بضرورة التغيُّر وتشبّثه بحركة التاريخ وبوقائع المجتمع الذي ينتمي إليه، فهجَر الكنيسة ودراسة اللاّهوت إلى الأبد واتّبع سبيل الوظيفة والزواج[٦٤] والالتزام بقضية فلسطين الوطن..

وليست اللذّة نقيض الفكر والروح كما شاع في المفهوم الأخلاقيّ الّذي ساد الاعتقاد الدينيّ الشعبيّ وإنّما هي علامة لوجود الخالق والمخلوق معاً؛ إذ باللّذة يتّحد الجسد والروح وتتيقّظ جميع الحواسّ وتنفتح بأقصى الجهد على أدقّ الأشياء في «الآن» والـ«هنا»[٦٥].

وكما يرتبط الحبّ باللّذة فإنّ اللذّة، عند بلوغها الأقصى، تنقلب إلى ألم. وفي صلب المسيح تتواشج معاني الرّغبة والحبّ والألم في مدار واحدٍ هو اللذّة، فتنقلب مُضاجعة وليد للمرأة إلى ما يُشبه الصلاة وتتجلّى المرأة واحدة من صور الخالق[٦٦] ويُمسي المكان معبداً[٦٧]. ويتّسع المشهدُ الجنسيّ عند تجاوز الحركة الآليّة الواحدة

---

(٥٧) المصدر السّابق، ص ١٠٩.

(٥٨) المصدر السّابق، ص ٢٤١ ـ ٢٤٧.

(٥٩) المصدر السّابق، ص ٢٨٦.

(٦٠) قتله الإرهابيّون الصهاينة، وقد علم بذلك عند عودته من إيطاليا إلى مسقط الرأس؛ المصدر السّابق، ص ١٠٨.

(٦١) بدا الخلاف بين وليد وكاظم خلافاً بين وجوديّ وبين ماركسيّ، المصدر السّابق، ص ٨٣ ـ ٨٤.

(٦٢) أصدرت مجلة **شعر** كتاباً بعنوان: **الشعر في معركة الوجود**، بيروت، ١٩٦٠، وقد تضمّن هذا الكتاب مقالاً لجبرا إبراهيم جبرا: «المفازة والبئر والله»، أحلنا عليه سابقاً.

(٦٣) انظر تفاصيل تجربته مع المومس في الماخور بروما، المصدر السّابق، ص ١٩٠ ـ ١٩٢.

(٦٤) يبدو أنّه لم يختر هذا النهج بنفسه ولكنّ الشغل والزواج يمثّلان التزاماً بنهج مُغاير لنهج الكنيسة والتخصُّص في اللاّهوت..

(٦٥) هذا الحضور المكثّف علامة تمثّل صوفيّ للأشياء وللوجود..

(٦٦) «رأيته واقفاً يتأمّلني»، المصدر السّابق، ص ٢٢٤.

(٦٧) «وانطلقت موسيقى كوراليّة شعرت أنّني لم أسمع مثلها في حياتي، موسيقى دينيّة أعرف أنّه يحبّها، ولا أعرف منها إلاّ القليل...»، المصدر السّابق، ص ٢٢٥.

المتكرّرة إلى التعدّد في منظومة حركيّة راقصة[٦٨]، وإذا الجسد المنتشي بركان إرادة، قوّةٌ فاعلةٌ، رغبةٌ جامحة، جنون فاعل[٦٩]. فتسكن الجسدَ رغبةُ الحياة والموت معاً، وتتجاذبه اللذّة والألم.. إنَّ الجنس، بهذا الحضور المخصوص، عنفٌ يمارسه الفردُ تجاه ذاته وعنفٌ يمارسه تُجاه الآخر في زمن واحد؛ وهو الصراع بين الذكر والأُنثى عند المضاجعة، وبين الإنسان في ازدواجيّته وبين قساوة الوجود[٧٠]. وكأنَّ المضاجعة مشهد مبكر للموت القادم يُشبه المشهد المسرحيّ الّذي يُمثّله الإنسان على ركم الوجود كما يظهر، في العلامة المباشرة، على شاكلة فراش في مكانٍ مُنزوٍ. وقد تتّحد دلالة الجنس بدلالة الثورة في حدوث الانفجار و«انهيار» مختلف التوازنات واستفحال العنف الجسديّ والعودة إلى الحركة الخارجة عن أيّ مسبّق مفهوميّ والمتمرّدة على أيّ واحدٍ من أنساق العقلنة. هو العنف، باختصار، دون غاية محدّدة سوى اللذّة تتحقّق آنيًّا وتنتفي كنار الهشيم كي تستعيد في ما بعد أُوارها وتستيقظ من جديدٍ على أتمّ ما يكون؛ وهو العنف يختزن دلالة القتل المُتبادل أو الموت التّدريجيّ (الإفناء) إلى حدّ النهاية المحتومة[٧١].

تذكّرنا عناوين كتب وليد مسعود بيوسف الخال وأدونيس وبتيار التحديث في «الآداب» و«شعر»!

تتعدّد النساءُ في حياة وليد: ريمة الزوجة ومريم الصفّار[٧٢] وجنان التّامر ووصال رؤوف. ولكلّ واحدةٍ منهنَّ حضورٌ مرحليّ في مجرى حياته؛ فريمة هي المرأة الّتي أنجبت له مروان الابن ولازمت حياته إثْر عودته من إيطاليا وغرست في ذاته شعور الأبوّة، ولم تقدر على مواصلة الطريق معه إذ عجّل المرض بوفاتها، وهي كالأمّ امتداد لأنوثة موروثة لها انغراسها العميق في الذّاكرة والوجدان[٧٣]. أما مريم الصفّار فإنّها الوجه الآخر للأُنوثة في حياة وليد، بها يتحرّر من طوْق النموذج الموروث (الحياة الزوجيّة) إلى المغامَرة الوجوديّة في أعنف مظاهرها. وإذا كانت العلاقةُ في سياق الأُمومة أو الزوجيّة تواصلاً بين فرع وأصل أو بين رجل وامرأة في حيّز القيام بواجب عائليّ أو باحترام ما فإنَّ العلاقة بين وليد والنّساء العشيقات، وخاصّة مريم الصفّار، تمثّل انعتاقاً كاملاً من شتّى القيود وعوداً إلى حقائق البدء وإلى مبادئ الحريّة الأولى على وجه الخصوص. وقد تبدو العلاقة بين وليد وجنان عابرة في حين تشتدّ آفاق الصّلة بين وليد ومريم الصفّار في مرحلةٍ، وبين وليد ووصال رؤوف في مرحلة أخرى كي تشمل فضاءات شاسعة في كينونة الفرد العاشق سواء كان ذكراً أو أُنثى.. وكأنَّ التّرابط بين وليد ومريم أكبرُ المحطّات في مسار الأحداث، وليس فشل العلاقة بينهما إلاّ بداية انحدار نحو النهاية المحتومة، فتخضع شخصيّة وليد، في انتشارها داخل نسيج الأحداث العامّ لنسقٍ عامّ من التطوُّر.. لقد بلغت الشخصيّة عند الالتزام بنهج الكفاح أعلى ذُرى الوعي التاريخيّ، واستطاع هذا الوعي أن يتجذّر برؤيا صوفيّة وجوديّة تولّدت في الأعماق منذ بدايات التكوُّن خلال الطفولة وبدء الشّباب واتّسع مدارها وتعمّقت بحُبّ مريم.. وإذا الحبّ علامة التواصُل الحميم بين وعي المقاوَمة ووعي الوجود في سياق فعلٍ واحدٍ مُتشرّد نقل الوعي إلى أعلى المراتب في تمثّل حركة التاريخ والمجتمع والوجود[٧٤]. والأقرب إلى الاعتقاد أن الرابطة بين وليد ووصال لا تمثّل اندفاعاً آخر صوب الذروة، بل هي الرجوع الضمني إلى حرم الأبوّة[٧٥] وبدء التراجع صوب آخر الحدّ في سيرورة الأحداث بوقوع الاختفاء.

★ ما بعد الاختفاء

كيف اختفى وليد مسعود؟ هل سافر أم قُتِل؟ إلى أين سافر؟ ولِمَ؟ تتوقّف حركة السرد الروائيّ دون الإجابة على أسئلة البدء، وكأنَّ بناءَ الرواية، بذلك، فضاء مُغلق يعجّ بالأسرار وبعض الحقائق من أزمنة متباعدة تتواصل ضمن علامة واحدة: حياة وليد في مختلف مراحل تطوّرها.

---

(٦٨) «وراح يدور ويترنّح في الفسحة الصغيرة بين الفراش والحائط، يأخذ لقمة من الدجاج، ويستأنف ترنُّحه حولي، وينحني عليّ وأنا أمضغ، ويختطف قبلة سريعة، ويلوّح بذراعيه في حركات انسيابيّة متوتّرة»، المصدر السّابق، ص ٢٢٥.

(٦٩) «... قفزت عارية إلى الأرض شاعرة بعزيمة هائلة في جسدي [...] وتركته وركضت حافية إلى الأشجار التي لم أكن أعرفها...»، المصدر السّابق، ص ٢٢٧.

(٧٠) انظر «الصخرة» ومدلولاتها الممكنة، ص ٢٢٨ - ٢٢٩.

(٧١) «وقال: «سيكون مقتلي على يديك. أنا واثق» وانهال على نهديّ وشفتي يمتلكني للمرّة العاشرة وكأنّها المرّة الأولى، وأن أقبض شعره وأرفع رأسه لألتهم فمه. وبين الحين والآخر ألمح، وراء كتفه، الصخرة غائرة بثقلها في الفراش..» المصدر السّابق، ص ٢٢٨.

(٧٢) انظر الفصل السّابع. أحلنا عليه سابقاً.

(٧٣) بدت، في أيّام مرضها، للدكتور جواد حسني شبيهة بمريم المجدليّة، المصدر السّابق، ص ٧٦.

(٧٤) تعرّضنا سابقاً إلى بعض رموز التصوّف والوجوديّة في العلاقة بين وليد ومريم، الفصلان ٥ و ٧ من الرواية.

(٧٥) انظر الفصل التاسع: «وصال رؤوف تكشف أوراقها» إذ تسهم وصال في تمتين العلاقة بين وليد ومروان الابن، ويبدو فارق السنّ بين وليد ووصال حاجزاً لا يجعل الرابطة بينهما في مستوى العلاقة بين وليد ومريم الصفّار..

ولكنّ الأقرب إلى الاعتقاد، عند التأويل، هو الاختفاء بدافع تغيير الخطّة اقتداءً بنهج المسيح والتزاماً بالسّريّة المطلقة لضرورة إنجاح الفعل.. فيندفع السرد الروائيّ في حركة تراجعيّة لا تخضع لنموذج التسلسل الحدثيّ تبعاً لأزمنة صغرى تترابط وفي ما يُشبه نسقَ العِلّيّة، بل إنّه السرد التراجعيّ المسكون بتوتّرات الذّاكرة والمدفوع بتأثيرات لحظة الكتابة وبالعفويّة الخلاّقة.

إنّ «ما بعد الاختفاء» زمن مفتوح يوسّع من دائرة الرّاهن بالنفاذ إلى أدقّ التفاصيل وبتشغيل الذاكرة الفرديّة والجمعيّة لتؤالف بين شتّى الأزمنة داخل سياقِ الآن، الّذي هو بدء الأحداث ومرجعها وممكنها المستقبلي معاً.

ولأنّ تاريخ الرواية الخاصّ بها هو تاريخ مستمرّ في آنِ الأحداث وفي آن الكتابة وآن القراءة أيضاً، فهو تاريخ وليد مسعود الشخصيّ وهو تاريخ شعب بأكمله يتّخذ له رموزاً فرديّة روائيّة. وهو تاريخنا جميعاً يعجّ بالوقائع والأسئلة ويتردّد، شأن الأحداث الروائيّة وسيرة وليد مسعود، بين الانكشاف والاحتجاب.

اكتشف وليد واقع «الجدب»[٧٦] في حياته الفرديّة والشعبيّة الّذي هو «جَدْب» تاريخنا الرّاهن، وما فلسطين ومأساة الفرد الفلسطينيّ إلاّ جزء منه..

ولَعلّ «ما بعد الاختفاء» فترةُ مخاضٍ جديد، بَدْءٌ آخر ممكن لتاريخ مُغاير قد يتحقّق. وإن كانت صورة الاختفاء مُستوحاةً من تراث المسيح النضاليّ وقد تَسْتَحْضِر، مجازاً، فكرةَ الانتظار والعودة في الاعتقاد الشيعيّ الإسلاميّ[٧٧] فإنّها علامة النضال في هذا العصر وبمفاهيمه الخاصّة وليس فِراراً من قضاياه إلى أحلام الماضي أو تجريدات المستقبل.. ولكنّ الراهن، كما يتجسّم في حركة السرد، سجن زمنيّ ضَيّق يكاد ينغلق لولا تحدّي الموت والقتلة والالتزام بالكتابة والعدم الفاعل والمقاومة فكراً وممارسةً.. وبذلك تنقلب غربة الفرد الكاتب إلى طاقةٍ خلاّقة قادرة على تحويل وعي الفاجعة والهزيمة إلى فلسفة خاصّة في التاريخ والوجود..

إنّ وليداً، وإن اختفى بدلالة الاغتيال أو بدلالة تغيير الخطّة الكفاحيّة، هو رمز قضيّةٍ وطنيّة وإنسانيّة عامّة وتاريخ سالِف وحادثٍ معاً ووجود راهن ومستقبلٍ تنبثق معانيه من ذلك الوجود ذاته. وليس اختفاؤه دافعاً إلى الانتظار والتّسليم بالأمر الواقع وإنّما هو علامة كفاح ومرجع هامّ للأجيال الرّاهنة والقادِمة معاً. وبديهيّ أن يختزن حَدث الاختفاء معاني الحضور المكثّف الّذي يصل المعقول باللاّمعقول والواقع بالمتخيَّل والرّاهن بالمنقضي وبالممكن القادم..

وهكذا يُمسي وليد، بهذه القراءة، نهاية مرحلة في تاريخ الكفاح الوطني الفلسطينيّ وبداية مرحلة قادمة لم تتّضح سماتها في بنية السّرد ولكنّها حافلة بالأسئلة بدءاً بالفرديّة المبدعة وعوداً إليها..

★ الكتابة ووعي التاريخ والكينونة عامّة: البدء والاختلاف

من الفرديّة ينبثق وجود الرواية وإليها يعود.

ولأنّ فرديّة الإنسان الفلسطينيّ والعربيّ عامّةً كينونةٌ هي الآن بصدد التكوُّن الحادِث في عَصرٍ متوتّر تعصف به رياح التغيير في أزمنة متقاربة، من الانتفاضات إلى الثّورات ومنها إلى الانتكاسات مروراً بالحروب العالميّة والتحرّريّة والإقليمية والأهليّة فإنّ السبيل الذي اتّبعه جبرا إبراهيم جبرا في الكتابة الروائيّة كثيرُ الالتواءات، عسيرٌ إلى حَدّ التَعتُّم أحياناً كثيرة. ذلك لأنّه البحث عن سمات الفرد الفلسطينيّ والعربيّ عامّة وبأساليب وتقنيات تُستمدّ من واقع ذلك الفرد اعتماداً على الذاكرة في سياق خاصّ يربط الواحد بالمجموعة التي ينتمي إليها.

إنّ الذاكرة في مشروع الحَفْر داخل الفرد الفلسطينيّ والعربيّ إشكال حادّ. ذلك أنها أبرز سمات الوجود، وهي سجن ضيّق يقف حاجزاً دون الانطلاق في درب الحياة الجديدة لتجاوز واقع «الجدب». وهي رحم الكتابة الأوّل في غياب كلّ الوثوقات القديمة، ومشروع تمثل جديد للتاريخ والوجود إذا ما تداعت انساقهاالموروثة المهترئة وانبعثت في هذا العصر بأنساق ومفاهيم تفكّك الموروث وتعيد البناء في مجرى الزمن، هذا الزمن الذي تنتمي إليه.. فلا عجب أن يتّضح الموقف ونقيضه من الذاكرة في مطلع النصّ الروائيّ ويتّسع مجال النّقد بأسلوب صادِم يتقصّد النفاذ إلى مواطن الجمود ليزرعها حيرةً، استفهاماً عنيفاً: «كيف نمسك بهذه الأحلام المعكوسة، هذه الأحلام التي تجمّد الماضي وتُطلقه معاً، هذه الصور المتناثرة أحياناً كالغيوم فوق سهوب الذّهن، المضغوطة أحياناً كالماسات الثمينة بين تلافيف النفس؟»[٧٨].

ليست الذاكرة تاريخاً مباشراً بل هي الزمن وما وراء الزمن لأنها فعل التذكُّر والتخيُّل معاً، وينعكس هذا المفهوم في الكتابة وفي ماهية الالتزام الّذي يجعل وليداً وجوديّاً في الأساس وكأنّه في منطقة

(٧٦) نذكّر بما ورد في الإحالة (٥).

(٧٧) عقيدة المهدي المنتظر، وهي لا شكّ تصل بين الديانتين المسيحية والإسلاميّة، وبالمقارنة يمكن معرفة دقائق هذا التواصل.

(٧٨) «البحث عن وليد مسعود»، ص ١١.

وسطى بين كاظم الماركسيّ وبين إبراهيم الليبراليّ حسب الصورة التي قُدِم بها في نسيج الأحداث[٧٩].

ولا تعدّ الكتابةُ في منظور وليد علامة التزام فحسب بالوطن والمجتمع وحركة التاريخ، بل إنَّ هذه المفاهيم دوالّ فرعيّةٌ يختزنها النصُّ الأدبيّ حتماً. ولكنّ الأساسيّ هو تلك الماهية الوجوديّة التي هي رغبة جامحة في ممارسة الحرف بدافع وعي الموت الفاعل.

لقد أدرك وليد أنّه موجود مائت، لا محالة، وتعمّق فيه هذا الشّعور حينما أضاع الوطن وأدرك أنه مسؤول عن ضياعه دون أن يقترف أيّ ذنب محدّد في حقّه وأنّه مطالبٌ - ضمنياً - بالكفاح لاستعادته. وتعتبر الطفولة ثم الشباب وبدء الكهولة أزمنة متلاحقة تعجّ بصور الموت - الفاجعة بدءاً بموت المقرّبين وأفراد العائلة الطبيعيّ ومروراً بقتل الأخ ووصولاً إلى قتل الابن وما يُمثّله من دلالة عكسية في منطق الوجود إن بشّر السّابق بنهاية اللاّحق عكس ما هو معتاد في حركة تلاحق الأحياء والأموات.

وإذا كانت الحياة بداية نهايتها الموت في مألوف التواصل بين الحياة والموت، فإنّ الكتابة والفعل في انبثاقهما من وعي الوجود يتأسّسان على فكرة الموت الذي يولّد حياةً خاصَّة تنطلق من الرّغبة في الانغراس داخل الحياة ذاتها وتغامر في الحركة صوب التّخوم النائية بحثاً عن معنى لوجود عابث في الأساس وإن «تمنطق» داخل عقيدة دينيّة شخصيّة تنظر إلى المسيح وسيرته في الحياة وإلى اختفائه برؤيا إبداعيّة تعيدُ الأسطوريّ إلى جذوره الإنسانية الأرضيّة والضحيّة إلى حجم «جلاّدها» والبطولة المؤلّهة إلى صورة الإنسان في صراعه المباشِر مع القتلة، أعداءِ الحريّة والحياة.

ولأنّ وعي الموت الحافز على الكتابة لا يُعرَف إلا «بالعدم الفاعل»، البدء الذي لا يحيل على سبب أو أسباب محدَّدة فإنَّ «الكتابة» الإبداعيّة فعل قائم بذاته يحدث حيناً ويتوقّف آخر ويستعيد وهجَه واندفاعه حيناً آخر بقوانين تتجاوز حدود الوصف الذي شاع في نماذج القراءة البنيويّة إذ تخترق الكتابة نسيجها الظاهر وتركيبها اللّسانيّ إلى «مجرّات» نائية تتوسّطها أبنية محتجبة متوتّرة دائمة الحركة والدوران والتعدد والتهيكل من «ميتا - لغويّ»[٨٠] يهدم ترابطات اللغة المعتادة ويعيد التوزيع بين مختلف الدوالّ والمدلولات في أنظمة مُفاجئة صادمة هي أقرب إلى الشعريّ[٨١] منها إلى التداول اللغويّ، وذلك في نطاق مجاز سرديّ يصل بين الحدث والحال في تركيب أدبيّ مخصوص يُعيد التّرابط بين شتّى أجناس القول الأدبيّ.

لا تنفي الكتابةُ المكان وما في المكان من محسوسات، ولا تهزأ بالتاريخ، ولا تدّعي القدرة على البقاء في حيّز العدم المطلق. ولكنّها، مع ذلك، ترى ذاتها في «منطقة» استثنائيّة بين العقل و«الجنون»، بين «الفرح» و«الألم»، بين «الشعر» وما هو خارج عن مدار الشعر، بين الحريّة ونقيضها، بين الوجود والضياع الأبديّ[٨٢]، بين المعرفة والدّهشة، بين الانكشاف والحدس الذي يحفّز على السؤال ويرفض أن ينعدم بأن يتحوّل إلى وُثوقٍ كامل.

والكتابة، في سيرة وليد النضاليّة، مسكونة باللذّة المشروطة بالألم من غير أن تكون اللّذة أو الألم لأنّهما يُعلّلان بسبب أو أسباب ويُفضيان إلى غرض أو ما يشبه الغرض، في حين تتولّد الكتابة من بدء لا يخضع لمنطق سببيّ وتعود إلى ذلك البدء مع رغبة دائمة في تجاوز اللحظة إلى لحظات مختلفة. وبين وعي اللحظة واللحظة التي تليها تكرارٌ وتجاوزٌ، وغناءٌ ولذّة من تركيب خاصّ، تُقارب اللذة الجنسيّة أو قد تحتوي البعض من سماتها دون أن تكون هي أو شبيهتها. ولأنّها خالية من أيّ غرض فإنّها تُفضي عادةً إلى فراغ مروراً بحالة من الألم المأساويّ..

يصعب عند ذلك إخضاع الكتابة والذّات الكاتبة إلى معرفة ما قبليّة شأن تفسيرات علم النفس التحليليّ كما وردت في «تصريحات» الدكتور طارق رؤوف[٨٣]. فالكتابة وعشق النساء والالتزام بنهج الكفاح لاستعادة الأرض السليبة علامات متلازمة متداخلة في نسيج موقفٍ واحد يتفاعل مع الوجود بوعي الموت المنتظر[٨٤] والتشبّث بالفعل بغية تحويل كثافة الوجود الملغزة إلى

(٧٩) كلّ من كاظم وإبراهيم فاشل في حياته، الأوّل مسكون بالتعصب الإيديولوجي وقد حتّم فشله في الكتابة، والثاني متمرّد على كلّ شيء، حتّى على نفسه، هو «قصبة مكسورة» و«جدار مائل» و«مطالب متعب بالحريّة»، ص ٣٤١.

(٨٠) كيف نعود باللّغة إلى البدء؟ كيف نفكّر في الكلام؟ كيف تظهر العلاقة بين اللغة والأشياء والموجود والوجود؟ أسئلة عديدة هي في صميم البحث عن الميتا - لغويّ والتأويليّة الأنطلوجيّة (Hermeneutique ontologique) بحثتُ في هذا الموضوع ضمن: «الميتا - لغويّ والتأويليّة الأنطلوجيّة؟» مجلة **الفكر العربيّ المعاصر**، عدد ٦٨ - ٦٩، ١٩٨٩.

(٨١) «الشعريّ» يُقابله الـ«Dichten» بالألمانية. بحثتُ في هذا المفهوم ضمن «ماهيّة الشعر من خلال قراءة هيدغر لهولدرلين»، مجلة **الفكر العربيّ المعاصر**، عدد ٥٨ - ٥٩، ١٩٨٨.

(٨٢) «إن لم أكن قد ضعت كلّ الضياع، فإنّني أوشك أن أضيع. أشعر أنني أحيا على مستويات عديدة في آن واحد، وقد تتداعى كلّها وتتهاوى في أيّة لحظة»، **البحث عن وليد مسعود** ص ١٤٤.

(٨٣) المصدر السابق،ص ١٧٤.

(٨٤) الموت بالمدلول الوجودي وصلته بالكتابة والفعل. انظر موريس بلانشو في الإحالة (٤٩).

معنى ينبثق من الإنسان ويعود إليه ويستميت في الدفاع عن حريّته وحقوقه الكاملة في الحياة والموت[٨٥]. إنّ الكتابة، كما ورد أحد معرّفاتها، مخاطرةٌ، «إشعال نار الفضائح» لأنّها الحفر في المواطن المجهولة أو المحظورة فتختفي عادةً وراء ضروبٍ شتّى من الكتابة المغشوشة التي تسمح بها السلطة السياسيّة أو الأكاديميّة إيهاماً بالمعرفة ولا معرفة سوى ما يقدّم موثّقاً مُتناظماً بأسلوب الوضوح الكاذب والفائدة المباشرة[٨٦]. وليس للباحث عن الكتابة الفاعلة إلاّ النفاذ إلى مواطن السلطة الأخرى، سلطة المكبوت والموجود يعي حريّته المغتصَبة ويكافح من أجلها ويتلذّذ بذلك الكفاح إلى حَدّ الألم ويتحدّى جلاّديه إلى درجة الاستعداد للموت...

وكما بدت لنا الكتابة مُحصَّل خبرةٍ في الوجود، فإنَّ ثراء الخبرة واتّساع فضائها وعمق تجاربها تعدُّ من أهمّ شروط الكتابة الفاعلة. ذلك ما اتّسمت به حياة وليد مسعود: وطن يُسلَب وتاريخ يُداس، و«جدب» يتكرّر مشهده وشعب يُشرَّد، وعائلة تُشتَّت، وموت، وقتل، وأحلام المسيح، وحبّ، ولذّة تصل بين أطراف النقيض وترفع الحسّيّ إلى مستوى الروحانيّ وتدمج السماويَّ في الأرضيّ وتوقظ الحواسّ كلّ الحواسّ، وتفتح الذات على الطبيعة والخالق في كينونة واحدة مشتركة تتمرّد على كل التسميات، وتبدو رحم كلّ المعاني لأنها البدء، الحقيقة، التوحُّد المسكون بالتعدّد إلى حدّ اللاّنهائيّ...

وماذا يمكن لهذه الحياة أن تُثمر؟ وكيف يمكن للإنسان أن يتحرّر من قيود الزمن والموت والقهر الذي يمارسه الإنسان الآخر صاحب النفوذ، أيّ نفوذ يوسّع من إرادة موجودٍ على حساب موجودٍ آخر؟ لقد أدرك إبراهيم الحاج نوفل، شأن وليد، أن الفنّ هو أداة التحرر الأولى لأنّه، في الماهيّة، «يشير إلى تحرُّر الإنسان في ساعات إبداعه، ليُعطي مذاق الحريّة للآخرين إلى الأبد...»[٨٧].

إذ «كلُّنا عبيد، وكلُّنا نريد أن نتحرّر، وأن نهب الآخرين ما نحظى به في لحظات النشوة الأليمة الهائلة»[٨٨]. يهلك الإنسان، ولا غرابة في ذلك، كما يهلك الآخرون، ولكنّ الفنّان هو الإنسان القادر على أن يدرك موته الفرديّ ويتمثّل فاجعة الموت الجماعيّ (الهلاك) في آن واحد[٨٩] ويترك أثراً أو آثاراً بالكتابة أو الرسم أو النحت أو التلحين أو الإخراج المسرحيّ أو السينمائيّ أو الرقص يتوارثه الأحفاد عن الأجداد والشعوب عن شعوب أخرى والأفراد عن أفراد آخرين...

ومن أبرز سمات النضج الذي سار فيه وليد مسعود في الكتابة النفاذُ إلى ما وَراء القشرة الظاهرة في الحياة، والتشرّد داخل المواطن المجهولة بعيداً عن أنماط الكتابة المحاكية لأساليب الآخرين، فتذكّرنا عناوين كتبه بيوسف الخال وأدونيس على وجه الخصوص وجماعة شعر البيروتية وتيار الحديث في الكتابة الأدبية كما ظهر في **الآداب** و**شعر**[٩٠]، وببدايات «العصر الأدبي» الجديد في تاريخ الأدب العربيّ خلال المنتصف الثاني من هذا القرن..

لم تعد الكتابة الأدبيّة خطوطاً سويّة تعكس وقائع وآفاقاً معلومة محدَّدة بل أمست كتابة متوتّرة تهدم كلّ الوثوقات الموروثة والمكتسبة منذ المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي إلى حدّ ظهور الاهتزازات العميقة في حياتنا المجتمعية والثقافيّة: «وهل كان وليد إلاّ حامل حياته وحياة المحيطين به، حامل زمانه الخاصّ وزماننا العامّ في وقت واحد؟»[٩١]. فهو يتردّد بين السُّبل في الوجود ويسكنه الحزن والقلق والخوف من المصير ويؤثر التجريب في الكتابة على تكرار نماذج الآخرين، وينوّع الأساليب لمقاربة الحالات والوضعيات الشائكة..

ولئن سكن التوتُّر بنية الرواية سرداً وتمثُّلاً للتّاريخ والوجود عامّةً وعجّت بها الأحزان والآلام، فإنّها تبدو عند تفكيك الأحداث وإعادة

---

(٨٥) تظلّ فكرة الإنسان هي المحور القيميّ الّذي تدور حوله الرواية بأكملها.. وإن الإنسان في **البحث عن وليد مسعود** مفهومٌ قرين الفرد والفعل والحريّة، والحادث والممكن معاً..

(٨٦) «.. إنّ الكتابة إذا أردت أن يكون لها قيمة حقيقية، ليست إلاّ إشعال نيران الفضائح، وأنا في غنى عن الفضائح. فلأنصرف إلى إتمام محاضراتي عن داود باشا. الكتابة عنه أسهل وأجدى [...] وما أكتسبه عن حياته ستساعدني الجامعة على نشره. ولا أظنّها ستساعدني على نشر ما قد أكتبه عن حياتي أنا. أو عن وليد...»، ورد هذا على لسان مريم الصنّاع، المصدر، ص ٢٣٨.

(٨٧) المصدر السّابق، ص ٣٢٨.

(٨٨) المصدر السّابق، ص ٣٢٨ - ٣٢٩.

(٨٩) يميّز موريس بلانشو بين الموت والهلاك، فالموت فرديّ والهلاك جمعيّ..
ويستند فلاديمير جانكليفيتش في كتابه **الموت** إلى ضمائر ثلاثة لبيان اختلاف وعي الموت وهي: الـ «أنا»، والـ «أنتَ» والـ «هو».
- Vladimir Jankélévitch, La mort, Flammarion, 1977, P 24 - 35.

(٩٠) في حياة «وليد مسعود» ما يحيلنا على الجيل الخمسيني والسّتيني، وعلى تيّار التحديث في الكتابة الأدبيّة كما ظهر في لبنان من خلال مجلة **الآداب** ومجلة **شعر** التي لم تقدر على الاستمرار في البقاء.

(٩١) **البحث عن وليد مسعود»، ص ٣٧٩.**

تركيبها ملتفّة حول نواة فرديّة بدأ فكر الاختلاف العربيّ الناشئ اليوم يكتشف بعض سماتها في ما يكتب تنظيراً فلسفياً، حضارياً وسسيولوجياً ونفسياً تحليليًا وثقافيًا مستقبليًا، إذ «وليد مسعود» هو الفرد الذي ينتمي إلى شعب ويحمل فِكْراً ومشروعَ بناء مجتمع وثقافةٍ جديدين ويعي الحريّة وحقوق الإنسان ويصل جسديّته بالفكر التحرّري الذي يؤمن به وبالطبيعة والمجتمع وحركة التّاريخ وبالحبّ والتوق الدّائم إلى الانعتاق والفعل بمنظور وجوديّ يمتزج فيه العقديّ الموروث الخارج عن أيّ تنميط أورتودوكسيّ بالثقافيّ الواسع المتعدّد وبالمعيش اليوميّ المتراكم داخل الذهن وبالتاريخي العميق والحدسي حيث المعرفة ومضات وعي مباشر للأشياء والمحسوسات والمفاهيم والرموز والأسرار.

هو الالتزام بالتجريب أسلوباً وبالحبّ عقيدةً ومذهباً في نبض كتابيّ خاصّ يعود بنا إلى نواة تتجمّع حول ذاتها إلى حدّ الهوس وتنكمش داخل فرديّة يتردّد وجودها البدائيّ بين الحدوث وبين إمكان المشروع. فتتعدّد الأحداث والرواة والشخصيات، لِيُقارب نظام السرد حركة الواقع المرتبك المهزوز ولكن الواحد أساس بدئيّ ومرجع أخير إذ المرآة العاكسة - كما أسلفنا القول - في الأخير هي مرآة وليد، والمراكز السرديّة المتعدّدة ليست إلاّ مرايا فرعيّة، شموساً في مجرّة واحدة حيث وعي الفرديّة النّاشئة سارد ومسرود معاً، كاتب وموضوع كتابة، رواية وسيرة ذاتيّة في شكل رواية، حضور نقديّ يطفو بين الحين والآخر على سطح الأحداث وممارسة لفعل الإبداع الروائيّ في ذات اللّحظة.

لقد اهتمّ جبرا في **البحث عن وليد مسعود** بالحياة و«بأجزاء الحياة». ذلك ما يعرّف هذه الرواية ومجمل أعماله الأدبيّة. وفي الوصل بين الكلّ والجزء مضانكة للحرف وتحدّ لعجز اللغة عن الإلمام بأعمق الدلالات وخروج عن أساليب التجريد أو محاكاة الوقائع والأشياء. فلا غُلوَّ في القول إن اعتبرنا هذه الرواية واحدة من أبرز المحطّات في تاريخ الفنّ الروائيّ العربيّ لأنّها استفادت من تجارب السابقين وأدركت أنّ الكتابة الروائيّة نفاذٌ إلى التفاصيل وتشبُّث في الآن ذاته بالمطلق الإنساني.

هو التّاريخ والوجود يتواصلان، باختصار، في نهج كتابة روائية تؤالف بين الوقائع الشخصيّة والوطنيّة ضمن حركةِ المجتمع التاريخيّة وبين مجموع مثل هي من الحياة وإليها: «وحيثما كانت الحياة صراعاً مستمرّاً، وتحدّياً مستمرّاً، وحبًّا مستمرّاً - وهذه كلّها تحتّم خلق العلاقات التي تتضارب فيما بينها - كان حاصل الأجزاء معاً أكثر من مجرّد مجموعها بكثير»[٩٢].

(٩٢) المصدر السّابق، ص ٣٧٩.

خالد علي مصطفى

جبرا إبراهيم جبرا، شــاعــراً

- ١ -

أصدر الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا، ثلاث مجموعاتٍ شعرية هي: **تموز في المدينة، والمدار المغلق، ولوعة الشمس**. وهي، في مجموعها لا تُشكّلُ إلا النزر اليسير من جملة نشاطه الأدبي الغزير في الرواية والنقد والترجمة. ومع ذلك، لم تحظَ هذه المجموعاتُ بأيّ اهتمامٍ نقديّ، كالاهتمام الذي حظي به نتاجه الآخر؛ بحيث أن الدراسات الأكاديمية التي تناولت الشعرَ الفلسطيني «أو العراقي» أهملته إهمالاً يكاد يكون مطلقاً[١]، بعكس صديقه المرحوم توفيق صايغ الذي حظيت دواوينُه الثلاثةَ بعنايةٍ نقدية مركّزة، مع أنّهما متفقان، على الأقل، في مبدأٍ واحدٍ، هو: تحرير القصيدة من الوزن وملحقاته، مَعَ ما يصاحب هذا التحرّر من تحرّر أسلوبي وبلاغي قادرٍ على تمثّل الخبرة الوجدانية والذهنية الخاصة بكل واحدٍ منهما.

ليس من شأني، هنا، أن أتحرّى عن الأسباب التي دعتْ إلى إهمال جبرا، بالرغم من أهميته التاريخية والفنيّة، لكنّه كان من أوائل الشعراء العرب الذين حرصوا على الدخول إلى «الحداثة»، بنقل الخبرة الشعريّة من ميوعةٍ رومانسيةٍ (بأصولها بين الحربين، وذيولها بعد الثانية) إلى خبرةٍ شعرية مركّزةٍ ذاتِ أفقٍ شمولي... مع ما يتطلبه هذا الانتقالُ من تحولاتٍ رؤيويةٍ تعبيرية خاصة، منها الإيقاع النثري؛ سواءٌ أأطلقنا على هذا الإيقاع «الشعر الحر»، بالمعنى الذي عُرف به شعر وولت وِتْمَنْ - وهو ما يحبذه الأستاذ جبرا نفسه - أمْ بالمعنى الذي نفهمه لقصيدة النثر، مهما كانت الفوارق التعبيرية بينهما قائمة.

لكنّ لي، مع شعر جبرا، شأناً آخر تماماً. حين أعود إلى دواوينه الثلاثة، بين مدّةٍ وأخرى، أجدها مثقلةً بالحواشي والتعليقات التي

(١) أفردتُ في كتابي **الشعر الفلسطيني الحديث** موقعاً لدراسة شعر جبرا، بصورةٍ عامة، (ص ١٤٢ - ١٥٨) من الطبعة الثانية، بغداد.

كنت أُسجّلها على هوامشها. ومن جملة هذه التعليقات تعليقٌ غريبٌ، لم أُفصح عنه لأحدٍ حتى الآن، مثبّت على قصيدة «المدينة» من مجموعة **تموز في المدينة**، هو التالي: «إنّ هذه القصيدة ـ مع قصائد أخرى في الديوان تسير على غرارها ـ هي الأساسُ الذي قامت عليه قصائدُ المدينة عند بدر شاكر السيّاب» كقصائد «جيكور في المدينة»، «مدينة بلا مطر»، «مدينة السندباد»، «جيكور ـ تموز»، «أم البروم» وغيرهما... كان السيّاب أحدَ أصدقاء جبرا الحميمين، وكان يُعدّهُ أستاذاً له، كما اعتاد جبرا أن يُلقي على السيّاب قصائده بصوته الجهوري المعبّر، مثلما اعتاد السياب أن يُلقي على جبرا قصائده بصوته العاطفي المتوتر. ولا بدّ أن تكون آثار قصائد جبرا قد ترسّبت في قرارة السيّاب، لتكون إحدى الموحيات التي استثمرها على نطاقٍ واسعٍ، بصورةٍ واعيةٍ أو غير واعية[٢].

كان جبرا والسيّاب يتناشدان الشعرَ، وكان الثاني يَعدُّ الأوّل أستاذاً له!

أخلصُ من هذا إلى القول: إنّ شعر جبرا يستحقّ منا الاهتمام لا الإهمال، بسببٍ من أنه إحدى المغامرات الأولى في الشعر الحديث، ذات الطابع المغاير والتغييري معاً؛ فضلاً عما يمكن أن نعتبره نقطة بدايةٍ ـ مع جملةٍ بداياتٍ أخرى ـ لما آلت إليه قصيدةُ النثر العربية على يد روّادها الآخرين ومن أعقبهم بإساءةٍ أو إحسان! ولهذا، فإنّ أية دراسة لتاريخ قصيدة النثر العربية ومتنها تحتم أن تضع شعر جبرا في موضعه الصحيح. من أجل هذا، أعود إلى شعر جبرا، محاولاً التركيز على بؤرةٍ محدّدةٍ فيه.

حين أوازن بين دواوين جبرا الثلاثة، يستوقفني **تموز في المدينة** أكثر من صاحبيه **المدار المغلق ولوعة الشمس**، لأنّه، بأسبقيته عليهما، يتضمن البُنى المولّدة التي قام عليها شعرُه اللاحق؛ فضلاً عن أنه أحفلُ من شقيقيه بالروح التجريبية... بما تعنيه هذه الروحُ من بحثٍ عن أسلوبيةٍ خاصةٍ، واستنطاق الواقع بوصفه رموزاً، وحدّةٍ إيقاعية، وبناءٍ تركيبي، وجرأةٍ في تناول فُتات الحياة اليومية، وحسيّةٍ صارخة، وتنوّعٍ في المستويات التعبيرية... ومع ما يصاحبُ ذلك كلّه من وضوحٍ في الرؤية والرؤيا معاً؛ مهما كانت طبيعةُ المؤثرات الأليوتية التي نجدها في هذا الديوان شاخصةً بصورةٍ مباشرة أو غير مباشرة[٣].

ومن ناحيةٍ أخرى، فإنّ أيّة موازنةٍ يعقدها الناقدُ بين قصائد **تموز في المدينة** لا بدّ أن يخلص منها إلى أنّ القصائد التي تناول فيها جبرا تجربة المدينة هي التي تشكل عِقد الديوان، كقصائد «المدينة» و«أغنية لمنتصف القرن» و«الشاعر والنساء» و«بيت من حجر» و«توفيق صايغ في اكسفورد ستريت». ذلك أنها تنطلق من بؤرةٍ واحدةٍ، هي: الفرد في مواجهة المدينة، المقاومة في مواجهة الطغيان، الروح في مواجهة المادة، الأعماق السفلى في مواجهة التسلّط الفوقي، مع ما ينتج عن هذه المواجهات من مشاعر متضاربة تصعد إلى حدّ التحدي، وتهبط إلى حدّ الشلل.

كما أنّ أهمية هذه القصائد ـ العِقْد في الديوان ـ متأتية من أسلوبيتها الخاصةِ في البناء الدرامي المحكم، ذي الانطباعات الحادّة، والمفاجآت المتواترة، وتنوعِ مستويات التعبير بين عاميةٍ مبتذلة وجزالةٍ أصولية، وانتقالاتٍ متعددةٍ كالقطع، والتداعي، والاعتراض.

ومن ناحيةٍ أخرى انهمكتْ هذه القصائدُ في استنطاق تجربةٍ دنيويةٍ وجدت في المدينة مَسْرَحها الملائم، فأقامت حواراً بين الذات والموضوع باعتبار أحدهما مرآةً للآخر، لكنها مرآة مشروخة تحيل الوجه إلى وجوه، والمكانَ إلى أمكنة.

هذا «الوضع الشعري»، إن جاز التعبير، الذي يسيطر على تموز في **تموز في المدينة**، يكاد يختفي في الديوانين اللاحقين، إلاّ من بعض الآثار، كقصيدة «يوميات من عام الوباء» في **المدار المغلق**[٤]. ذلك أن الأستاذ جبرا قد انهمك فيهما، في نوعٍ من محاورة الذات المستقرة في عذاب الزمن، وهي محاورة أقربُ إلى التأملات في حكمة الحياة منها إلى استنطاق الحياة نفسها. وباختصار فإنّ شعر جبرا، في جملته، يُشكل سيرة ذاتية داخلية، تبدأ من المكان الشاخص، وتنتهي بالزمن الزائل.

أما واسطة العقد في قصائد **تموز في المدينة**، فهي في ظني قصيدةُ «المدينة»، لأنها تتضمن كلَّ العناصر الفنية والموضوعية التي توزعت في قصائد المدينة الأخرى. من أجل ذلك، سينصبُّ حديثي على هذه القصيدة باعتبارها نموذجاً حدّد طرق القصائد الأخرى مثلما حدّد سالكيها الضائعين «النافخين في الرماد»، على حدّ تعبير جبرا نفسه[٥].

---

(٢) شهدتُ بنفسي مثلَ هذه اللقاءات في منزل الأستاذ جبرا نفسه بعد أن تعرفت إلى السيّاب عام ١٩٦٠.

(٣) يُنظر **الشعر الفلسطيني الحديث** الصفحات ١٥٠ ـ ١٥٤.

(٤) **المدار المغلق** ص ١٣٥.

(٥) **تموز في المدينة** ص ٨٤.

ـ ٢ ـ

يمكن أن نَعُدّ قصيدة «المدينة» رؤيةً مركّزةً لعلاقة الإنسان بالمدينة بوصفها رمزاً للحضارة الحديثة. وهي رؤية تجسّدت على هيئة منولوج درامي طويلٍ، يستبطن حواراً بين الذات والمكان، بما يترشّح عنه من رتابةٍ زمنيّة قابلةٍ للانفجار التطهيري. وهذا يعني أن مبنى القصيدة قائمٌ على التحوّل من رموز الموت إلى رموز الانبعاث ـ وهو مبنى مُوَلَّد، بصورةٍ مواربةٍ ومخفيّة تماماً، من أساطير الخصب والنماء القديمة. ولذلك فهي تندرج ضمن «القصائد التموزية» التي شاعت بالعقد الخمسيني من هذا القرن في الشعر العربي، كما رأيناها عند السيّاب وأدونيس وخليل حاوي ويوسف الخال وغيرهم.

تتحدد «تموزية» القصيدة بالمقطع الابتهالي الأخير منها، لتطهير المدينة مما حاق بها من صور العقم والجفاف والشلل الروحي والجسدي. يتوجه الدعاءُ الابتهالي إلى رمز من رموز الطبيعة هو «العواصف»، بوصفها القوةَ القادرة على تطهير المدينة، وتبديد «رؤى العفن» فيها، وجرفِ «قيود العظام والدود» منها، ليعود «الخصب لأرضنا ودمائنا». إن رموز قصيدة «المدينة» تحيل على أسطورة تموز وعشتار، لاشتراكهما في عملية تحول واحدة «من الجدب إلى الخصب». كما تذكرني قصيدةُ جبرا هذه بذلك البيت المشهور لأبي العلاء المعري الذي رأى في الدنيا كلها نموّ بذرة الجفاف إلى شجرةٍ عاقر:

والأرض للطوفان محتاجةٌ   لعلّها من دَرَنٍ تُغْسَلُ!

غير أنّ علينا أن نذكر أنّ الدعاءَ التطهيري الذي يرمز إلى انبعاث المدينة، وتجديدِ الخصب للأرض والدماء، ظل تمنّياً غير محقّق، لا فعلاً منجزاً تكتمل به دورةُ الموت والحياة. وهو أمرٌ يجعل من الدعاء التطهيري حُلُماً تعوّض به الذاتُ عمّا هو كائن بما يمكن أن يكون. وبذلك تظل قوّة الفعل للواقع لا للحلم.

كما نلاحظ أنّ القصيدة تستدعي قوّةً خارجية لتقوم بعملية التطهير، ولا تستدعي قوّة إنسانيّة. وبهذا الاستدعاء يظل الإنسانُ قوّةً معطّلة: يَعي ويتمنى وينتظر!

ومن ناحيةٍ أخرى، تقيم القصيدة تقابلاً بين المدينة الفاسدة المشلولة والطبيعة الحيّة الفاعلة، باعتبارهما قطبين للصراع لا بدّ فيه لقطب الطبيعة أن يتغلّب على قطب المدينة «وإن بالحلم..». وبذلك تحيلنا القصيدة على فكرة «العودة إلى الطبيعة» التي استثمرها الشعراءُ الرومانسيون بصورةٍ ملحة ابتداءً من جبران خليل جبران، وليس انتهاءً بالسيّاب. وفي شعر جبرا تأخذ الطبيعة هذا المدّ الحيوي الذي يريد له أن يتغلغل في مظاهر المدينة وجوهرها. وإذا كان التناقض بين المدينة والطبيعة أبدياً لدى الشعراء الرومانسيين، فإن شعر جبرا يسعى إلى إلغائه، ليقيم نوعاً من المصالحة بينهما (هل هذا ممكن؟!..). وهذا هو الفارق.

ومع أنّ الطبيعة ظلّت رمزاً متنحياً في قصيدة «المدينة»، فإنها اقترنتْ بالحلم الإنساني، وهذا ما يضعها مع الإنسان في طرفٍ واحد ليقابل الطرف الآخر: المدينة. ولما كانت المدينة، بكلّ صورها ورموزها، هي العنصر المتغلّب في القصيدة، فإنها تأخذ شكلاً واقعياً يحرص على تلمّس التفاصيل الصغيرة التي يتشكل منها الواقع. وهذا يعني أنّ في مبنى القصيدة تقابلاً آخر، بين الواقعية والرومانسية: واقعية ما تراه العين، ورومانسية ما تحلم به البصيرة. ولا أعدو الحقيقة حين أقول: إن هذا التقابل يحمل في مضمونه بعداً ثورياً جنينيّاً، بالرغم من طغيان صور الظلمة والشلل في القصيدة.

ومع هذه الأوجه المتعددة التي توحي بها القصيدة، يبرز وجهٌ آخر أشدُّ خفاءً ـ وهو الوجه الديني في قصة سدوم وعامورة التوراتية، وهما المدينتان اللتان محقهما الله بمطر من الكبريت والنار بسببٍ من الآثام والخطايا التي شاعت فيهما. غير أن جبرا لا يريد لمدينته التدميرَ، بل يريد لها التطهير، كي تنفجر «الشمس»:

خضرةً وزهراً للمدينة

وضحكةً لسكانها

نسمعها من كلِّ نافذةٍ، من كلِّ حجرةٍ، من كل دار (ص ٢١).

بعد هذا، يمكن أن تُقرأ قصيدة «المدينة» في مستوياتٍ متعدّدة، منها ما هو وجودي، ومنها ما هو ديني، ومنها ما هو واقعي، ومنها ما هو أيديولوجي... سواءٌ أكانت مجتمعةً أم منفردةً. وهذا يعني أن مبناها الذي يعتمد في جملة ما يعتمد، على حقول دلاليةٍ محدّدة ومحدودة، ينفتح على مستوياتٍ متعددةٍ قابلةٍ للزيادة بحسب طبيعة التلّقي. وفي ظنّي أنّ في هذا امتيازاً للقصيدة!

ـ ٣ ـ

تتكون قصيدة «المدينة» من خمسة مقاطع تندرج جميعها في منولوج درامي يُوحّدُ بينها بقدر ما يحدّد اختلافاتها الأسلوبية والإيقاعية والصورية.

الأول: مفتتح انطباعي يحدد العلاقة بين الأنا والمكان. وهو الشارع الذي يدل على المدينة (التعبير بالجزء عن الكل)؛ وتأثير المكان على «الأنا». في هذا المقطع تكون العين هي زاوية النظر التي تتبدّى منها أشياء «الشارع المقفر»، مع ما تتركه هذه الأشياء من تأثير في الذات.

الثاني: تأمّل موضوعي، معزول عن «أنا» القصيدة، في زمن

المكان ورتابته، وإمكانية تغييره، وترين عليه رموز الزمن التجريدية ذات الإيحاء اليائس.

الثالث: وجهة نظر حُكْمِيّة في المكان، تتخّذ من الانطباعات الحسيّة تجسيداً لها. أي: أنّ هذا المقطع يقترن بالأول لأنّ كلاً منهما منبثق من عين الأنا.

الرابع: تعليق ساخر يتبدّى من خلال حوار ضمني بين أنا القصيدة والآخرين. وهو يقترب في نبرته من السخرية السوداء القائمة على الدلالة الباطنية المضادة للدلالة الظاهرة.

الخامس: دعاء ابتهالي موجه إلى العواصف ـ رمز القوّة الفاعلة ـ لتطهير المدينة وإعادة الخصب إليها. وهو يأخذ شكل تلبيةٍ جماعية، يتحول فيه الضمير من المتكلم المفرد إلى جماعة المتكلمين (نحن، أو ما يقوم مقامه) باعتبار أن الوعي الفردي يتضمن حُلماً بالتغيير الجماعي، وهذا ما يدعو إلى تعديل صيغة الدعاء الابتهالي من «أنا» إلى «نحن».

ما العلاقة التي تربط بين المقاطع وتوحّدها؟ لعلّ القول إن المدينة وصُورَها المظلمة واندراجها في منولوج درامي واحد، تعلو وتهبط نَبْرَتُهُ تبعاً لشدّة الإحساس وارتخائه كفيلةٌ بتحقيق وحدة القصيدة ـ باعتبار أنّ «المدينة» مولِّدٌ واحدٌ تنتج عنه شتى الانطباعات والتأملات الصورية ـ... هذا القول لا يخلو من صحّة؛ غير أنه لا يكفي لتحقيق بنية لمثل هذه القصيدة الطويلة من دون أن نكشف عن العلائق الخفية التي تربط بين مقاطعه.

يتألف المقطعُ الأول من انطباعات مشهدية متبدّيةً من «عين أنا» القصيدة لتحديد هويّة المكان: (الشارع المقفر/ الحوانيت المقفلة/ قفل الأبواب وفتحها/ المصابيح والظلال وما يتعلق بها، منازل معروفة.. إلخ). على حين يتألف المقطع الثاني من تأمّل تجريدي في الزمان معزول عن «أنا» القصيدة: (العقم في الدم/ العدم الذي فيه نسيان السأم/ الأيام التي تجرجر أشلاء السنين/ غضبة الشتاء/ فرحة الربيع.. إلخ). وبتصادي الدلالات بين المقطعين (هشاشة المكان/ رتابة الزمان) تصبح العلاقةُ بين المقطعين علاقة حاوٍ بمحتوى: المكان يحتوي الزمان ويعطيه معناه، باعتبارهما وَعْياً في ذات أنا القصيدة ـ المكان انطباعياً، والزمان تجريدياً.

أما المقطع الثالث، فهو صورةُ الآخرين الذين يدونون وقائع العدم، في المكان، «ويرفعون خاويات الأيدي صارخين: ألا ليت العواصف لا تهبّ!». وبعبارةٍ أخرى: فإنّ المكان في المقطع الأول، والزمان في المقطع الثاني، يتضافران معاً كي يصبحا حاوياً جديداً يستلبُ الإنسان الذي لا يرغب إلاّ في «سيجارةٍ أخرى فيها فداء الساعة» وهذا هو الاستلاب الروحي للإنسان «المتأرجح بين تيه الشبق، وبين تيهٍ من الجوع والقلق».

أما المقطع الرابع، فهو وعي «أنا» القصيدة بالعلائق السابقة، الأمر الذي يولّد وعياً بالانفصال عن المدينة وزمنها وبشرها: «ولكنهم يقولون لي: لا، إنما الوديان دروب مدلهمة..» وما ينتج عن هذا الوعي من إحساسٍ بالضياع: (أفأغرق في بئرنا وأنتهي؟..)

في المقطع الخامس ردّ الفعل التطهّري الذي تُلغى به «الأنا» كلَّ العلائق السابقة (الاحتواء، الاستلاب، الانفصال) من أجل علاقة جديدة إنسانيّة تحقق انسجاماً بين الذات والمكان.

من خلال هذه العلاقات تتحدد في القصيدة حركتان متعاكستان:

ـ الحركة الأولى: حركة حاوية متداخلة: احتواء المكان للزمان، واحتواؤهما للآخرين، الأمر الذي يجعل المدينة هي الشخصية البارزة في المقطع. وهي حركة هابطة إلى الأسفل بدلالة صور الظلمة الجحيمية التي تهيمن عليها.

ـ الحركة الثانية: حركة صاعدة انفجارية. وهي تبرز حَيِيّةً وسريعة في المقطع الثاني، ثم سرعان ما تختفي لتبرز ثانيةً في المقطع الرابع على هيئة رغبةٍ في «الصياح في حلكة الليل»، ثمّ على هيئة سؤال استنكاري «أفأغرق في بئرنا وانتهي». ثم تأخذ هذه الحركة مدّها الصاعد المتواتر في المقطع الخامس على هيئة «دعاء ابتهالي» من أجل أن تقضي على الحركة الأولى، وتلغيها، وتحلّ محلها.

وواضح، بعد ذلك، أن الحركة الأولى بهبوطها إلى الأسفل وبأنساقها التعبيرية ترمز إلى صور الجفاف والجدب ـ على حين أن الحركة الثانية، بصعودها إلى الأعلى، ترمز إلى طقوس الخصب والنماء.

تتبدّى الحركتان المتضادان (الهابطة والصاعدة) من خلال زاوية نظر «أنا» القصيدة: لذلك تأتي صورة الخطاب متموّجةً سلبياً مع الهبوط، وإيجابياً مع الصعود. ومثل هذا التموّج يحدد محوراً للصراع الداخلي في القصيدة.

إنّ زاوية النظر، هذه، التي تشكل صورة القصيدة الكليّة، تعبّر عن وعي الذات لواقع المدينة، وما يفرضه هذا الوعي من أمل بالتطهر. وهذا ما يكشف عن توتّر حادّ بين عنصرين رئيسين في القصيدة هما «الأنا» ـ أو الذات ـ و«المدينة» ـ أو الموضوع. وهذا التوتّر ليس إلاّ محوراً آخر للصراع المباشر بين هذين الرمزين. وإذا كانت الحركتان المتضادتان للقصيدة «الصاعدة والهابطة» تشكلان بنية القصيدة العميقة، فإنّ التوترّ الحاد بين رمزيها الرئيسين (الأنا والمدنية) يشكّل بنيتها التعبيرية الظاهرة ذات المستويات المتعددة.

ـ ٤ ـ

يتدرج مبنى القصيدة الأسلوبي من انطباعيةٍ مشهدية، وأخرى انفعاليةٍ حسيّة (الثانية رد فعل على الأولى)، إلى انطباعيةٍ تأملية

(تجريدية، أو حوارية مضمرة، أو ساخرة)، لتنتهي القصيدة بأسلوب التمنّي الانفجاري (الدعاء الابتهالي الذي يشبه التلبيات القديمة)؛ ولكن من غير أن تنفصل هذه المستويات بعضها عن بعض انفصالاتٍ حادةً. فكثيراً ما تتداخل صِيَغُ كلّ مستوى في صِيَغ المستوى الآخر.

إنّ الانطباعية في المستوى الأول، مشهديةً كانت أم انفعاليةً، أم تأمليةً، تتشكل من عناصر واقعية منتزعةٍ بصورةٍ مباشرةٍ من مشاهد المدينة وآثارها في النفس؛ على حين يتحول المستوى الثالث إلى انبثاقٍ ذاتي متصاعدٍ منتزعٍ من صور الطبيعة (الشمس، العواصف، البحر)، وهو الانبثاق الذي يسعى إلى تطهير المدينة من صورها الانطباعية الفاسدة.

هذا يدعونا إلى القول: إن الحيّز الأسلوبي الذي يمثل حركة القصيدة الهابطة يتشكل من الانطباعات البصرية والانفعالية والتأملية لدلالتها على ما في المدينة من «رؤى العفن»؛ وإنّ الحيّز الأسلوبي الذي يمثل حركة القصيدة الصاعدة يتشكل من صور الدعاء الابتهالي. وهذا يعني أن أسلوبية القصيدة تقوم على التحول من الانطباع إلى الانبثاق: الانطباع في الهبوط إلى الجدب وواقع المدينة السفلى؛ والانبثاق في الصعود إلى الخصب والحيوية والمدينة الحلم.

ومع هذا التحول الأسلوبي يتم تحوّل على المستوى الإيقاعي: من البطء الثقيل المنبعث من صور الانطباعات الحسيّة وآثارها، إلى السرعة المنبثقة من الخطابية الابتهالية، مع ما يتخللها من تنويعاتٍ نغميةٍ مصاحبةٍ للتنويعات الأسلوبية في الحركتين كلتيهما.

تتوالى الصور الانطباعية على هيئة تفصيلاتٍ جزئية مظلمة اللون، أو دالة على الظلمة. وهي، في جملتها، تكشف عن طبع المكان الساكن الهشّ المستلب. ويمكننا أن نلمح مجموعتين من الانطباعات في حركة القصيدة الهابطة:

الأولى: الصور الحسيّة الصامتة (أو الجامدة) التي تشير إلى صورة المكان المادي، وهي: الشارع المقفر في الظلام، الحوانيت المغلقة، المصابيح والظلال، بما ينتج عنها جميعاً من عفن، ومنازل معروقةٍ آيلةٍ للسقوط، وضباب يلفّ المدينة في الظهيرة، ومقاهٍ...

الثانية: الصورة الحسيّة الحيّة التي تشير إلى عالم المخلوقات البشرية. وهي تأخذ شكلاً انفرادياً مرّةً، كالعابر الذي يسقط ألمه على الأبواب؛ وشكلاً جماعياً، مرّةً أخرى، كالسُّكان الذين يرفعون خاويات الأيدي، والشفاه التي تتحرك لتدوين العدم، والذين يريدون بناء المدن من طين يتفتت... إلخ...

تتراءى جميع هذه التفصيلات، الصامتة والحية، من خلال عين الأنا، غير أنها تأخذ سياقاً مشهدياً له طابع «السيناريو»، الأمر الذي يوحي بموضوعية «عين الكاميرا» التي تلتقط ما يناسبها. لكنّ هذا الإيحاء الموضوعي محكومٌ عليه بما تخلفه التفصيلات من صور انفعاليةٍ في أنا القصيدة، بحيث تكون هذه الانفعالية ردّ فعل على الانطباعية المشهدية. وتأخذ الصور الانفعالية شكل استفهام استنكاري «هل استرحتَ بين قفلِ الأبواب وفتحها؟»، أو شكل تقرير خبري «مع المصابيح والظلال أقيم، أحسّ بوخزٍ منفصل لكل ضوءٍ منفصل»، أو شكلاً تشبيهياً تمثيلياً «الأصابع المتيبسّة كالمسامير، وكلّ مسمار دودةٌ...»، وشكل إحساس داخلي «الدم لا يثمر فيّ...»، أو شكل منولوج تأملي (المقطع الثاني برمّته..)، أو شكل مراقبةٍ وصفيةٍ ساخرة «كثيراً ما هزئتُ بالظلال ورقصت»، أو صيغة ردّ فعلٍ عنيف «لم يبق لي إلاّ الصياح في حلكة الليل..».

وإذ تقوم العلاقة بين الصور المشهدية (بنوعيها الصامت والحيّ) وبين انعكاساتها الذاتية على ضرب من الفعل وردّ الفعل، تتحدد أسلوبية حركة الجزء الهابط من القصيدة بضرب من السردية القصصية المتناوحة (المكوكية أو البندولية). التي تشكل «حبكة» القصيدة. ومن هذا التناوح من الانطباعية المشهديّة إلى الانطباعيّة الشعورية، وبالعكس، ينشأ التوتر والصراخ في درامية القصيدة. ولعلّ مطلع القصيدة يكشف عن رأس الخيط في العقدة:

تمعّنْ في الشارع المقفر في الظلام
وفي أبواب الحوانيت المغلقة،
تمعّن في الشارع المتمطي في الصباح
هل استرحتَ بين قفل الأبواب وفتحها
في حضن نوم ينفض الأحلام عنه؟

فالأسطر الثلاثة الأولى هي المشهد الانطباعي الموضوعي الذي تراه العين بدلالة فعل الأمر «تمعّن»؛ على حين يأتي الاستفهام الاستنكاري تعبيراً عن ردّ فعلٍ شعوري ذاتي بالإحباط. ثمّ يعقب ردّ الفعل هذا مشهد موضوعي آخر:

على كلّ بابٍ موصَدٍ
يُسقط العابرُ ألمه
ظلاً يستدير وينبسط
لكل شهوةٍ خاسرة...

وبتعاقب صُور المشهد ورد الفعل عليه تكون جميعُ رموز المدينة الصامتة والحيّة مندرجةً في حقل دلالي واحد، هو العقم والاستكانة:

... منازل معروقة وقفت
على تربةٍ تخشى
ضربة الريح وتطويح العاصفه

في حين تأخذ صورُ الانفعال الذاتي صورتين من ردّ الفعل الذاتي:

ـ الأولى: استجابة مماثلة لواقع المدينة يطغى عليه إحساس بالعقم:

والدم لا يثمر فيّ، والعضو منّي عاقر
ولكن في الراحة العاقر تنمو،
دون شعاعٍ من الشمس،
ألف دودة.

ـ الثانية: رد فعل استنكاري على واقع المدينة يبدأ من الإحساس بالضياع «أما رأيت أصابعك تيبس كالمسامير اللامعة»، وبرتابة الزمن (المقطع الثاني)، وبتلمس البذور الجنينية لصور الخصب:

فتنمو البذرة ساقاً تحتوي
غضبة الشتاء وفرحة الربيع

ثم بالسخرية من الظلال ـ رمز الهشاشة ـ ومن الموتى الذين يدفنون موتاهم (المقطع الرابع)... إلخ... حتى تصل إلى الاحتجاج الصارخ «في حلكة الليل»؛ لتنتهي في المقطع الأخير من القصيدة إلى الدعاء الابتهالي.

وإذا كانت الاستجابة الأولى تشير إلى غياب الوعي الذاتي، فإن الاستجابة الثانية تشير إلى نمو الوعي الذاتي حتى يصل إلى مرحلة «الإشراق» في الدعاء الابتهالي.

وهنا يحدث تحوّل أسلوبي جذري من الانطباعية المشهدية والانفعالية المتقطعة على هيئة تفصيلات صوريةٍ جزئية، إلى متوالياتٍ أمْريّةٍ مسترسلةٍ في نسقٍ واحدٍ مرتفعِ النبرة، تطغى عليه الألوان المشرقة في المقطع الأخير من القصيدة، الذي سميناه «الدعاء الابتهالي» الذي يدعو لتطهير المدينة من شرورها وآثامها.

نخلص من هذا كلّه إلى أنّ أسلوبية القصيدة تتحدد على الوجه الآتي: نسق متقطع متناوح بين الذات والموضوع + نسق مسترسل انبثاقي ابتهالي ذاتي. كي تطغى دلالة الثانية على الأولى، أي: التحول من العقم والجفاف والجدب، إلى الخصب والنماء والحيوية.

تتلامح في القصيدة، بصورةٍ جيّدة، أسطر موزونة، أصولية حيناً كالأسطر التي تعقب السطر الثالث من المقطع الرابع:

من طينٍ يتفتّت،
وعيونٍ تترمّدْ،
مات بالأمس مئه،
واليوم يموت مئه

فهي، كما هو واضح، على الخَبَب. غير أن القصيدة قد اختارت الإيقاع النثري الذي لا لبس فيه. ولكننا إذا تأملنا في هذا الإيقاع نجده يقف على «حافة الوزن»، يقترب منه قليلاً، ويبتعد عنه قليلاً من غير أن يُغادره، أو يغيب عنه، لكن من غير أن يحدد وزناً معيناً في اقترابه وابتعاده. ولذلك تناغم الإيقاع في أسطر القصيدة على صورة معينة من غير أن يشذ عنها إلاّ في النادر. كيف؟

أغامر فأقول: إنّ المقاطع الصوتية في القصيدة تتوالى لتقيم نوعاً من التوازن بين «الأسباب» و«الأوتاد» و«الفواصل». فمن النادر أن تتعاقب في القصيدة أكثر من ثلاث حركات. لنأخذ هذا المقطع، على سبيل المثال:

سمعتُ الشارع يبكي لينام
ورأيت البيوت تقيم العظامْ
على العظامْ،
تُطاردُ الأحلامُ سكانَها
فيرفعون خاويات الأيدي صارخين
ألا ليت العواصفَ لا تهب
أوَلَنْ تجلو العواصف عنهمُ الظل والشَّبَحْ

يكاد كل سطرٍ من هذه الأسطر يقترب في إيقاعه من أحد الأوزان المعروفة من غير أن يتمثله تمثلاً كاملاً. فالأول قريب من الخبب لنقص مقطعٍ قصير في بدايته، والثاني على المتدارك بصورةٍ تامة، والثالث على الرجز، والرابع على السريع، والخامس قريب من الرجز لزيادة ثلاثة أسبابٍ في حشوه، والسادس على الوافر، والسابع يوحي بالكامل لزيادة سببين في حشوه.

وهذا يعني أن زيادة بعض المقاطع (الطويلة، أو القصيرة) أو نقصها، لم يمنعا من أن يظل الإيقاع واقفاً على «حافة الوزن»، بل جعلا هذه الحافة شاخصةً للأذن بصورةٍ واضحة. وفي ظني أن الزيادة والنقصان، هنا، هما اللذان يوحدان الإيقاع في سياقٍ نغمي يقوم على تنوع الأسباب والأوتاد والفواصل، كما ذكرت.. ومن بين نحو ١٦٠ سطراً تتكون منها القصيدة، لم يخرج جبرا عن النظام المذكور أكثر من خمس عشرة مرّة...

فهل يمكن أن ينتج وزنٌ ما، ذو إيقاعٍ خاص، يقوم على نوعٍ تراتبيّة معينة (لكن غير نظامية) من الأسبابِ والأوتاد والفواصل؟. قصيدة جبرا إبراهيم جبرا تجيب، بشكلٍ ما، عن هذه المسألة (وجميع شعر جبرا يجيب عنها)، لكن إلى أيّ مدى يمكن لها أن تُصبح نهجاً في قصيدة النثر، أو الشعر الحرّ، كما يحبّذ جبرا نفسه أن يطلق عليه، متبعاً في ذلك المصطلح الإنكليزي (Free Verse)؟.

هذا ما يجب أن نفرد له دراسة مستقلة!

بغداد/ الجامعة المستنصرية

«يوميّات سراب عفّان»:
الأقنعة المتغيّرة

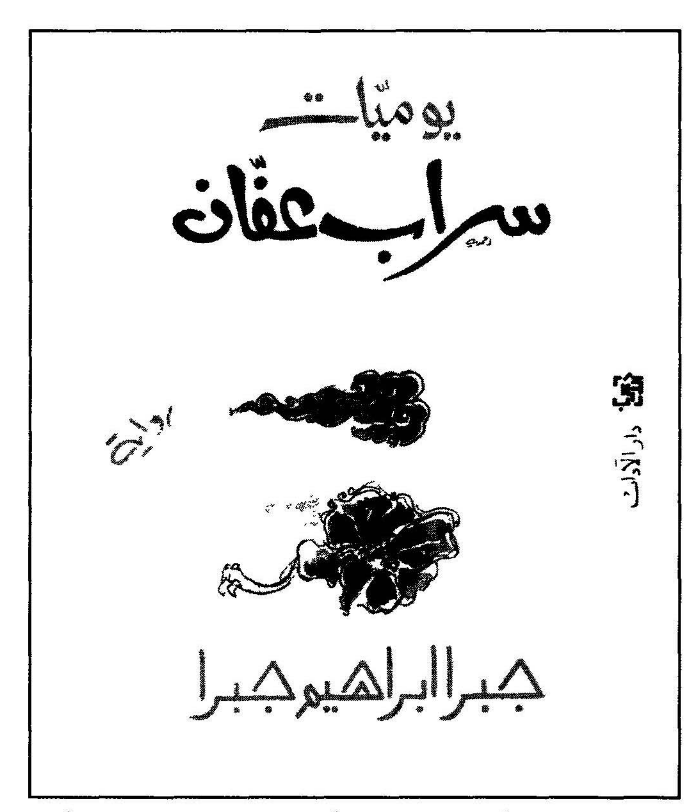
د. إبراهيم السعافين

لعلّ الوقوف عند عنوان الرواية يكشف لنا منذ البداية ـ ولو بصورة عابرة ـ علاقة الواقعي بالمتخيّل. فلقد طمح الروائيون الإنجليز، خاصة منذ القرن الثامن عشر في إبّان النشأة، إلى الإفادة من السيّرة وما يتصّل بها من مذكرات ويوميات ورسائل ووقائع تاريخية، وحاكوا التفصيلات الدقيقةَ ونغمة الواقع الحقيقية والتواريخ والأماكن والتحيزات الشخصيّة اللاواعية والتأملات والدفاعات وحتى الحماقات التي ألفوها عند أصحاب السِّيَر المبكرين.

إنّ فنّ كتابةِ سِيَرِ الحياة قد ساعد في تحويل القصّة من الرومانس البطولية المصطنعة إلى ملاحظة الحياة كما تُعاش في العالم من حولنا. وقد رأى بعض النقّاد أن تعامل الروائي مع هذه الوقائع ومع مواده الخام أشدُّ صعوبةً من تعامل كاتب السّيرة الذاتية، لأنّ القارئ يعرف سلفاً أنّ الشخصيّة في السّيرة الذاتية حقيقيّة، بينا يعلم أنّ الشخصيّة في الرواية خيالية؛ ومن أجل هذا لا بدّ أَنْ يصطنع الكاتبُ أساليبَه وتقنياتِه السرديةَ الملائمة حتى يقنع القارئ بأنّ شخصيّاته في أثناء القراءةَ حقيقيّة مثلما هي تاريخيّة.

وإذا كان بعض النقّاد يصعّبون من مهمة كاتب الرواية، فإنّ ليون إيدل يشير إلى صعوبة المهمة التي تجابه كاتب السّيرة الذاتية لأنّه يتعامل في الأصل مع ركام متنافر من المواد الخام التي تقبع أمامه، إذ يقول: **«وكتّاب السيّر بحاجة إلى موائد أو مناضد أكبر من تلك الموائد أو المناضد التي يحتاج إليها معظم الكتاب. وستغطى هذه الموائد بأكوام كبيرة من الكتب والأوراق، وشهادات الميلاد والوفاة وشجرة الأنساب وصور للأعمال وللرسائل، هذه الرسائل التي تمتلئ بالمبالغات والأدب المصطنع والزيف المتعمّد والهروب وإضفاء المظهر العقلي على الأشياء والتفكير الخيالي ثم الوثائق والصور والمخطوطات والملاحظات والحوالات المصرفية وقصاصات من الصحف»**.

وكتّاب الرواية لا يتخذون في الأساس من السيرة الأدبيّة شكلاً عاماً يقنع القارئ بأنّ العمل يتحدّث عن أحداث حقيقيّة أو أناس في



الواقع وحسب، وإنّما يُفيدون في الأغلب من تقنيّات السّيرة الأدبيّة وما يتصّل بها في بناء الرواية الفنّي وما يقوم عليه من أدواتٍ مراوغة تُساعد في تشكيل رؤية الرواية لدى المتلقين على نحو أو آخر.

ولعل **يوميّات سراب عفّان** حاولتْ أنْ تجعل القارئَ يقع تحت وهم الحقيقي والواقعي وهو يقرأ شخصيّات وأحداثاً قد لا يقع مثلها إلاّ في غرائب الخيال. بل إنّ الروايةَ تحاول أَنْ تقيم عالماً من السّحر الذي يشدّ القارئ إلى موضوع لا يألفه النّاس في الشّرق خاصة ثم يقوم بلعبةٍ مسلّية ولكنّها قد تكون مغيظة للقارئ، الذي ربما يشعر بأنّ الكاتب يستهين بذكائه في مناورة الشخصيّة الروائية «سراب عفّان» ومحاولة تخفيّها واللعب على مشاعر الشخصيّة المقابلة وأفكارها، وهي قد تبدو الشخصيّة الرئيسيّة في الرواية بجدارة.

* * *

يقوم بناء هذه الرواية على ما يشبه اليوميات أو الاعترافات. يتقاسمها كلٌّ من سراب عفّان ونائل عمران، ويكشف كل منهما عالمه وعالم الآخر مثلما يضيء عالمَ الرواية برمتها، وهو عالم يعتمد صورة المشهد لا الحركة الدرامية أو الإيقاع السّريع. ونتعرّف في الرواية على رندة الجوزي، وهي سكرتيرة في مكتب شركة وتحمل شهادة جامعية في اللغة الإنجليزية وتكتب يومياتها.. ونعلم، فيما بعد، أنّ رندة الجوزي ما هي إلاّ سراب عفّان أو «شطرها العقلاني» على وجه الدقّة، أي الصورة المنضبطة المنظّمة العاقلة من سراب ابنة الدكتور علي عفّان الجراح المشهور، ولها شقيقة جامعيّة تصغرها

اسمها «شذى» سافرت، فيما بعد، لإكمال تعليمها في الخارج. ويتضّح من السّياق أنّ «سراب» لا تعمل بدافع الحاجة إلى المال وإنّما لدفع الملل ومن أجل العمل ذاته.

يقوم بناء الرواية على علاقة غريبة مفاجئة بين سراب عفّان والمحامي الكبير والأديب الروائي المعروف من خلال كتابه: «الدّخول في المرايا». تبدأ هذه العلاقة بمحادثات هاتفيّة تنتهي بزيارتها في مكتبها. وحين يحضر إلى المكتب بلهفة المتطلّع إلى كشف سرّها، تدّعي سراب أنّ اسمها «رندة الجوزي» وأنّ سراب ذهبت في مهمة عاجلة لا بدّ من قضائها. وتستمرّ سراب في هذه اللّعبة طوال علاقتهما في المدينة، ولا تكشف لنائل هذه اللّعبة إلاّ بعد لقائهما في باريس مرّة أخرى. ومن خلال تحليل شخصية سراب نعرف أنّها شطر رندة الجوزي العاطفي، المسكون بالجنون والرغبة والتمرّد ورفض المجتمع وتقاليده وأخلاقه. وحين تزوره سراب في بيته نتعرّف على بعض جوانب حياته: فَقَدْ فَقَدَ نائل عمران زوجته «ابتسام» حين كانت في السّادسة والثلاثين، تاركةً وراءها ابناً في السّابعة هو «غسّان»، احتضنته أخته سالمة التي تصغره. ويتضح من سياق الأحداث أنّ «نائل عمران» كان على علاقة حميمة مع زوجته «سهام» ظهرتْ ملامحها بعد وفاتها. ويبدو أنّه وجد في «سراب» التي تتفق معها في ميزانها الصّرفي الوجهَ الآخر لها. **«غير أنّني آثرتُ أنْ أبقى مع سهام في وحدتي، ولـمْ أكتفِ بجعل «البورتريه» الزيتيّة الكبيرة التي كان رسمها لزوجتي صديقي الفنّان «ضياء اسماعيل» تحتلُّ الصّدر من غرفة الجلوس، بل طلبتُ إلى النحّات نزار حيدر أن يصنع تمثالاً لرأسها، اعتماداً على صورة وضعتها تحت تصرّفه، إضافة إلى معرفته الشخصيّة لها أيام زواجنا الأولى فنحت لها في الرّخام الأبيض رأساً بديعاً، (...) فكان وجهها آخر ما أرى قبل أنْ أطفئ النّور عند نومي، وأوّل ما أرى عندما أستيقظ في الصّباح... (٧٨ ــ ٧٩)».**

ويُسهب في وصف العلاقة الحميمة بينه وبين البورتريه والتمثال، حتى راح يُعاملهما وكأنّهما «سهام» الحقيقيّة، وبات يجنح إلى إنكار الواقع اتّساقاً مع لعبته في مزج الخيال بالواقع: [**ومنْ هُنا كان دخولي فـي المرايا أمراً محتّماً، بعد مرور أكثر من سنتين على صدور روايتي الأخيرة. أي أنْ تجربتي اليوميّة مع حجر أريد نفخ الحياة فيه تعلّلاً، حزناً، فرحاً، (...) كانتْ تدفعني دوماً نحو البعيد، نحو نكران الواقع اليومي الذي باتَ يثقل صدري ويعوق تنفّسي. هل كان ذلك عشقاً للموت، ولجوءاً إلى حلم يخرج بي من الحياة التي أعرفها إلى حياة يصنعها هواي على غير ما يتوقّع إنسان؟ هل كانت تلك هزيمة إزاء الحدث الآني، إزاء النّاس الذين احتكّ بهم في كلّ ساعة، كأنني أحمل قوقعة أنسحب إليها من ضوضاء البشر، ومطالبهم، وقسوتهم، وفي قوقعتي أعيد تركيب بقائي من خلال الرؤى، ثمّ من خلال الكلمات التي تأسر تلك الرؤى على طريقتي؟ (٧٨ ــ ٧٩)»**].

إنّ أوجه التشابه بين نائل عمران وسراب أكثر من أوجه الاختلاف. فكلاهما يعيش داخله تمزّقٌ روحي بين واقع مرفوض وحُلم عصيّ المنال، يُعالجُه كلٌّ منهما بالكتابة، ويقبض على هذه الرؤى ويحاول أنْ يأسرها في كلمات... وربّما رأى نائل في سراب صورة واقعية لسهام أو تجسيداً فعليّاً للعالم المتخيّل الذي يُلحّ في الشرود، فنرى الكاتب قد عمد إلى التّحليل الذّهني والنّفسي لشخصيّة نائل عمران الذي راح يُعاني مأساة روحية وجودية أوصلته إلى مشارف العبثيّة: **«كانتْ تذكّرني بذلك كلّ يوم. ولقد تأكّد لي يومئذٍ أنّي، مهما فعلت وفكّرت وكتبت، شئت أم أبيت، جزء من تاريخ ملعون: ملعون بهزائمه ومآسيه، بقدر ما هو ملعون بانتصاراته وأفراحه، تتحقّق منجزاته قسراً عنه، وتتحقّق تدميراته بإرادته وبرعونة الحمقى. وبقدر ما يبتهل النّاس إلى الله قائلين: ربّ يسّرْ ولا تُعسّرْ، وجدتُ أنّ القاعدة التي رسموها في أذهانهم لمجتمعهم هي بالضبّط العُسر، لا اليسر (٧٩ ــ ٨٠)».**

وإذا كان نائل عمران شخصيّة حقيقيّة، وإذا كانت سراب صدى لجنون الواقع وجنون الخيال، فإنّ البعد الذهني في تشكيل كل منهما واضح أشدّ الوُضوح حتى ليغدو كل منهما شطر الفكرة التي تجسّدها الرواية. وليس من العسير أنْ نرى في سراب صورةً واضحة أو وجهاً آخر لنائل عمران الذي يبدو الشخصيّة الحقيقيّة التي تُلقي الرواية بشخوصها وأحداثها وعلاقاتها الضوءَ عليها، بما تكتب وبما تفكّر وبالمفاصل الرئيسية في حياته وبالآثار النفسيّة العميقة التي تركتها الحياة والتجربة والأُسرة في حياته، حتى بات حلّه لمشكلاته وهميّاً أو دخولاً في المرايا..

تبدو شخصيّة سراب من صنع نائل عمران في الظاهر على الأقل. بيد أنّ المتأمل في الرواية يُلاحظ أنّ الشخصيتين وجهان لروحٍ واحدة. فإذا كانت سراب قد سحرت «نائل عمران» فإنّها في الوقت ذاته تصدر عن انبهار شديد بشخصيته المكتملة النّاضجة... هذه الشخصيّة التي أضفت عليها سراب، انسجاماً مع الرؤية الكليّة للرواية، بُعداً تقديسيّاً جعلها أقرب إلى الشخصيّات الأسطورية: **«وأُعيد قراءة الصفحتين الجميلتين، المقلقتين اللتين كتبتهما أنت، وأتساءل هل أنا حقّاً بهذه القدرة التي تصفين، وهذا التمكّن من عواطفك، بحيث تراوحين بين البكاء والغضب، والشّوق والرغبة؟ ما أطيب الدموع، أحياناً وما أجملها! وما أحلى ابتسامتك من بينها! وأَنا المصاب بلوعة العين، أتلوّع كل مرّة على نحو جديد لأرى عينيك تتحوّلان من إقبالٍ إلى إعراضٍ إلى هجوم، من نشوة النمرة العارفة بروعة جسدها، إلى تفجّر ملاك ضائع بين السّماء والأرض» (١٥١).**

هكذا يراها في منظومة من الثنائيات تتصل برؤيته للعالم الذي تأتلف فيه الثنّائيات وتتوحّد، من مثل الخيال والواقع، والفناء والبقاء، والموت واللّذة، والروح والجسد، والعشق والجنس.. إنّه يراها في

ثنائية النمر والملاك: «في منتهى الرقّة ومنتهى القسوة معاً، ولا يعلم الواحد منّا متى يربح ومتى يخسر». ولكنّها المنازلة!، ويبدو أنّ كُلاًّ منهما الرّابح والخاسرُ في آنٍ معاً.. ونائل هو المطارد والمعشوق، ولسراب مكر العاشق، وحذق الصيّاد، ولكنّه يحب مكرها وحذقها ويخشاهما، بيد أنّه في نهاية المطاف، وربّما من أجل تخفيف وطأة نرجسيته في صيغة من العدل والإنصاف، غير متأكّد من شيء: **«وأجدني مرة أخرى أتساءل: أأنا أم أنت صاحب هذا المكر وهذا الحذق؟ أأنا العاشق أم أنت؟، هل الصيّاد أنا أم الطريد، لأزعم أخيراً أنّنا كلينا هذا وذاك، واجعلها يا ربّ هكذا، حسماً للسؤال» (١٥١ — ١٥٢).**

ولعلّ قارئ الرواية يلحظ نرجسيّة «نائل عمران»، ولكنّها فيما يبدو، نرجسيّة غير أصيلة، أملتها هشاشةُ وثوقيّتِهِ تجاه الحياة والعالم، لأنّها تقع ما بين وهم «سهام» وخداع «سراب». فإذا كان الخبّاز يراه أحد ثلاثة (١٦٧) وإذا كانت فتاة العشرين المعجبة به «بكتبك، وبك شخصيّاً» (١٦٧)، فإنّ هذه الصّور وغيرها ربّما كانت تعويضاً عمّا يحسّ به من إحباط تجاه الواقع، تمثّل في رفض سراب لشكّ نائل في قيمة الفن وجدواه وبيان أثر نائل في النّاس بحرارة (١٧٢)، والتعبير عن إعجابها الشّديد به حين تُقارنه بالمديرين وبرجال الأعمال الذين تنقصهم الرّوح في نبرة تقديسيّة (١٧٦). ونرى سراب تفكّر في هذا الموضوع الذي يؤرّقها، وستقول له كلاماً يطمئنه هو أكثر ممّا يُقنعها هي: **«وسأقول له إنّني، بكلّ تواضع، أرى أنّ الروح التي قد تتحوّل بغتة إلى نار آكلة، لا توجد إلاّ في أولئك الذين يصفهم هو بأنّهم الموعودون بالعذاب والغربة والنشوة والخلق، تلك القلة التي أرادها الله لحكمة منه، قريبة إليه، بكلّ لذاتها وأحزانها، وتقصّد أنْ يميّزها بقلّتها وفرادتها» (١٧٦).**

سراب عفّان هي الوجه الآخر، لكن المتمرد الحلمي من نائل عمران

وإذا كانت صورة سراب الظاهرية قد تمثلت بالجنون والرغبة والتمرّد والتوسّل بالحيلة التي تقرّبها من الخفّة والطّيش، فإنّها كما أشرنا تُوشك أنْ تكون الوجه الآخر لنائل عمران في ثقافته وفي موقفه وفي رؤيته وفي حساسيته الفنية والوجودية. فهذه هي سراب الشقّ الآخر من رندة الجوزي: **«رندة الجوزي! لن تعرفي هذه اللّذة الراعبة جسداً وذهناً معاً. إيّاك أنْ تتدخلي في لحظاتي هذه لعقلك ومنطقك المرفوضين! أنا لست من أهل الأرض في هذه اللحظات. انظري إليّ، واسمعي كلماتي وكلماته، واسكتي إلى الأبد!».**

وحين تتحدّث سراب فكأنّ نائل عمران هو الذي يتحدّث.. حتى القصيدة التي وضعها على لسانها لا تختلف عن لغة نائل عمران:

«... شعرتُ وأنا أسير إلى جانب نائل عمران طوال الرّدهة، ثم الرّواق المؤدّي إلى المطعم، أنّني لست فرساً موشومة فحسب تصهل عبر الهاويات والبراري، بل مع هذا الرجل أنا براري الدُّنيا وهاوياتها ومدنها جميعاً... واسكتي يا رندة! هذه تجربة لن تفهميها...» (١٨٥).

وإذا كان الكاتب يلجأ إلى إقامة علاقة ندّية ظاهريّة بين نائل عمران وسراب، وهما في الأصل وجهان لحقيقة واحدة كما ذكرنا، فقد جعل مستواهما الذّهني متقارباً، على نحو ما نرى في حديثه عن أفلاطون في موضوع الحب والعقل (ص ١٧٤)، ومن أجل ذلك جعلها شاعرة وقارئة له أيضاً حتى يتقارب مستوى التفكير (١٧٥)...

سراب مثل نائل عمران، ولكنّها تمثّل الجانب المتمرّد من نائل، الجانب الحلمي، في نقمتها على الأوضاع العربيّة، وفي تمرّدها على الأسن الاجتماعي: **«تكادُ لا تحيا إلاّ من خلال شخصيّات درامية تتلبّسها، وعليها أنْ تنتهي بكل منها إلى فاجعةٍ ما. وهذا بعض السرّ في إحساسها بأنّها محاصرة. بأنّ سُبل الخلاص مسدودة دونها، وعليها أن تعود فتجرّب كُلاًّ منها بأقصى قدراتها، لعلّها تدرك الخلاص. وإذا كانت في حبّها تلك العاشقة المتطايرة الشّرر كغابة مشتعلة في ليلٍ حالك السّواد، فإنّها في أيّ فعل آخر لن تقلّ تشبّهاً بالغابة المشتعلة. وأنا أفهم كلّ هذا، ولكنّني لا أستطيع أنْ أفهم كيف تعشقني وتتركني وهي في الذّروة مِن عشقها. كبريائي لعينة: لقد حجبت عني الفهم والقبول بما جرى لمدة طويلة» (٢٢٠).**

هل سراب هي الشّطر الآخر من نائل عمران تحقّق ما فاته، وقد تقدّمت به السنّ، يتحدّى مرحلة الذّبول والانطفاء والإحساس بدبيب الفناء؟!! إنّ الوقوف أمام شخصيّة نائل عمران يحتاج إلى قدر من التأمّل في الشخصيّات الأخرى، فلعلّها تتكامل في شطري سراب: رندة الجوزي /سراب، وتتكامل في سهام /سراب اللتين تقفان على النقيض من ضدهما/ تالة الطاهر التي لم تَلْقَ استجابة من نائل الذي أودع باقة وردها إليه حاويةَ القمامة. (٢٢٩)

لقد ظلّ نائل عمران يحنّ إلى سهام/ تمثاله أو مثّاله، وظلّ، بعد أن هجرته نصفه الآخر إلى «المقاومة» وخرجت من المرايا، يتوق إليها توْقاً جنونيّاً حتى يتصورها تنطلق بديعة القوام مرسلة الشَّعر بالسّيارة «بسرعة هوجاء كأنّها العفاريت تُطاردني». (٢٣٢)

تمرّدت سراب على نائل الذي أرادها أَن تعود إليه في الوطن، أن يتزوجها، ولكنّها ترفض القسر والعمى والأحادية اللّعينة، بليّة كلّ العرب، وتختار العمل السريّ: **«أتذكر مغامراتنا في المرايا التي أدخلتني فيها؟ إنّي أكسر الحصار وأنطلق كلّ يوم. وأكتب. أكتب كثيراً، ولا أضطّر إلى إعمال المقصّ اليوم في ما كتبته البارحة، كما كنت أفعل هناك كلّ مرة، خوفاً من وقوعها في أيدي الآخرين، في أيدي الغيلان المتربّصين في كل زاوية وكل مدخل دار...» (٢٧٤)**

وليس محض صدفة أنْ تقول لنائل وهي تُشير إلى شخصيّة منى عيساوي في كتابه «الدّخول في المرايا»: **«أتظنّني أقلّ شأناً من منى عيساوي. كاهنتك الوثنيّة؟ وإذا وجدت أيّ شبه بين لغتي ولغتك بين حين وآخر، فلن يكون ذلك إلاّ من قبيل الصّدفة!» (٢٧٥).**

إنّها تؤمن بأنّ تصالحها مع الألم لا يكون إلاّ بقهره عن طريق فعل ما (٢٧٥). ولقد قرّرتْ أنْ تجابه الموت في القمّة من صحوها الفكري وصحوها الجسدي (٢٧٦). وترتفع بتأمّلها وبفلسفتها إلى مكانة عالية يصعبُ معها الفصل بين لغتها ولغة نائل.. تُريد أنْ يتجاوز الجسد حدوده المادية ليصبح طاقة ذهنية صرفاً لا حدود له، وتريد أن يتلازم البقاء والفناء ويتّحدا. ويجد هذا المعنى - «البقاء والفناء يتلازمان ويتداخلان أبداً، كما المستحيلات» (٢٧٦) - أبهى تجلّياته في قوّة الرغبة والفكر بعيداً عن انطفاء الوهج وذبول العُنف والرّغبة:

«واستمرّتْ الزّوبعة ثلاثة أيّام بلياليها تمنيت لو أنّ الحياة تكفّ عن الاستمرار وتتجمد عندها، لأنّها لا يمكن إلاّ أن تكون في يومٍ قادم، أحرّ لوعة أو أزخم لذّة... ورافقتني أخيراً في سيّارة الأجرة إلى مطار أورلي، وهناك أيضاً قلنا كلاماً كثيراً، نعنيه أو لا نعنيه: تفاسير، وعود، رجاءات، وسراب تتوقّد مرة كنجمة نائية لا تُطال، ومرّة كجمرة لاهبة وتنزلق كل مرة من بين أصابعي كزئبقٍ بتّ معتاداً عليه، مستمتعاً بانزلاقه واستعادته». (٢٧٧)

وتنتهي الرواية بذكرى سهام في تمثالها المرمري.. تعود إلى الحياة في وهمه، ترنو وتبتسم وتنتظر جواباً غير ضروري بعد لعبة الكشف الثّانية التي ختم بها الكاتب روايته، إذْ يتعرّف إلى سراب في باريس فتنكر عليه ذلك، وتدّعي أنّها «سلوى محمد علي»، فتبدو هذه اللّعبة ملمحاً بوليسياً لا تكادُ تخلو منه رواية ناجحة، إذ يُساعد هذا الملمح على تماسك الرواية وإحكام ربط البدايات بالنهايات. ولكن هذه اللّعبة قد تكشف أيضاً عن شطر جديد لسراب غير رندة وسهام ومنى عيساوي وهي ابنة المخيّم الفلسطيني/ سلوى محمد علي... التي تمثّل الإصرار على الفعل خارج العادي والمألوف.. أي خارج المرايا.

وعلى هذا النّحو نرى «نائل» يعود مرّة أخرى، في أوج الوهم والرغبة والعشق، إلى الوطن موزّعاً بين حبّه المستحيل وذكراه العصيّة على النسيان وعالم يتصارع فيه الفناء والبقاء بحيث لا تبدو ملامح لحدود أو فواصل، فيستحيل كل من نائل وسراب إلى صوت الفكرة أو الرؤية التي تجتاح الرواية وتكاد تخنق حركتها تماماً.. على أنّ عمق الفكرة وجلال العقل وصلته بالواقع الحميم، وسمّو اللغة وتعدّد مجالاتها، بما فيها من شاعرية وعمق، قد حفظت للرواية تماسكها ومتعتها...

عمان

أثر الموسيقى في أدب جبرا

أسعد محمد علي

لا أبالغ إذا قلت إنّ الروائي الكبير جبرا إبراهيم جبرا ينظر إلى الموسيقى عبر نظرة خاصة متميزة لا تقل أهمية عن نظراته إلى الرواية والشعر. فالموسيقى في حياة جبرا عنصر لازمٌ خَضَعَ، منذ بداياته الإبداعية الأولى، إلى برنامج إصغاء يومي منظم أتاح له فرص الانغمار في ثالوث الصوت والإيقاع والهارموني[1]، هذا الثالوث الذي لم تخل منه الأجناس الفنية التي مارسها جبرا: الرواية والشعر والرسم. فالهارموني في الشعر يكسب الصوت والإيقاع حس التلاحم والتنامي والتنويع، والهارموني في الرواية يكسب الصوت والإيقاع إمكانات توليف وتآلف وتقابل وتداخل لاسيما في رواية التنويعات «الأصوات» التي مارسها جبرا في روايتيه: **السفينة والبحث عن وليد مسعود**. فإذا كان ثمة من يذهب إلى أن الرسم شعر صامت (خالٍ من الصوت) فإني أقول إن «الصمت» الكامن في اللوحة الفنّية لا يخلو من «صدح» غامض عميق وهائل قد يفوق الصدح الاعتيادي، فلا يدرك ذلك النوع من الصدح إلا من أوتي قدرة خاصة «إضافية» في الاستيعاب.

كالصمت يحوي الرعد في جوفه

أو الرعد يتعلق صمتَ الصاعقة[2]

إن جبرا كالمؤلف الموسيقي الذي يدرك قوة الصمت فيفجره بالشكل الذي يحقق «الأثر» الإبداعي الذي قد يفوق العناصر التشكيلية التقليدية. فالمبدع يستعيض، أحياناً، عن اللون بالصوت أو الصمت، ولا فرق بين الصوت والصمت إلا بالقدر الذي يتيح مجال تجسيد «السرّ» الكامن وراء المألوف والاعتيادي.

---

(١) هارموني: تآلف الأبعاد، وتوالي العناصر وتداخلها، وتراكب الآفاق الفنية. فإذا كان الهارموني يعني التوافق في الفنون الكلاسيكية، فهو في الفن الحديث قد يعني التلاحم أو التداخل أو التواصل عبر إيقاع الفعل الداخلي المؤثر في جوهر «الصورة» الإبداعية وخصوصيتها الأدائية.

(٢) جبرا إبراهيم جبرا: **لوعة الشمس**، قصيدة «خماسية الصيف» ص ١٤.

إن الموسيقى التي تابع جبرا آفاقها وأصغى إلى روائعها وغرف من معين حسها الثر اللامتناهي، قد تركت إلى جانب الرواية والرسم والشعر، أثراً خاصاً في صور فعله الإبداعي الذي جاوز العنصر «الأحادي» فكانت الثنائية: شعراً وموسيقى، رواية وموسيقى أحد مميزات «الأسلوب» الذي أكسب لغة جبرا فرادة في الأداء وعمقاً خاصاً في الإيحاء.

«السفينة» أداةٌ موسيقية لا تمخر البحر فحسب، بل تعزف صوتها الخاص عبر تلاحمها مع البحر!

السفينـة

خلال قراءة ثانية لرواية **السفينة** أحسست بالسفينة «أداة موسيقية» لا تمخر في البحر فحسب، إنما هي «تعزف» صوتها الخاص عبر تلاحمها مع البحر، وصوت السفينة هنا برز، أو أني سمعته، عبر أصوات الشخوص الذين تجسدت فصولُ حياتهم الحافلة بالفعل الإنساني، المؤطرة بصورة روائية «آنية» مشحونة بحس شعري رافقه خُشنُ الطبيعة وموسيقاها الكامنة والمعلنة التي وصلت إلى المتلقي عبر لغة رصينة وملونة ـ كما الموسيقى ـ لم تفصح بقدر ما أوحت، ولم تصدح بقدر ما همست؛ والهمس يكون أحياناً أقوى من الصدح والإفصاح. ولكي يوازي المبدع ما بين الأثر الداخلي لفعله الفني ومهمته الأدائية، فقد اختار البحر مسرحاً، وأطلق العنان للكامن من إيقاع خفي، لتنقذف عبر السطح المتحرك الساكن ـ كما الموسيقى ـ الألوانُ والأضواء والانعكاسات والظلال وكل ما يوحي بخصوصية المنظور وعمقه وعظمته، إلى جانب الموقف النفسي الذي ساعد الظرف الآني (البحر والخلاء والصمت والتفرد مع عناصر الطبيعة التي تفجر الكامن في النفس، كما الأداة الموسيقية التي تفجر المشاعر والأحاسيس) على التعبير عن الذات بطرق تباينت ايقاعاتها حيناً وتوافقت حيناً آخر مع إيقاع البحر المتغير، المتفجر، المتصاعد، الخافت الذي ألف مع حركة النفس لوحة تشكيلية ذات ألوان وصدى ورنين كاد أن يُسمع.

«والسفينة تنساب بين فكي المضيق، ومكبرات الصوت تبث أنغام الناي والأوبو ليوهان سباستيان باخ، لتفيض من بين أرجاء المركب وتنحصر بين جدران الصخر، وتملأ الجو بنشوة من نشوات باخ الإلهية. وهكذا يممنا نحو الشمس الغاربة، ننزلق انزلاقاً إلى عرض البحر، لنخترق ألواناً تمازجت المياه والسماء في أحمرها وأصفرها، وصوب عتمة باهتة علقت بها بقايا من نور يومض ويخمد، تتنفس في ثناياها الأنغام تنفس الروح في الأشياء الحية. أهكذا يكون الدخول إلى الجنة؟ الرطوبة، المتعة، السقوف الشاهقة العتيقة، والتراتيل البيزنطية من أجواق حناجرها تصدح كأبواق يوم القيامة. الامتداد، العلو، الفراغ، الظلام، الأشعة الراعشة تتلوى خلالها سحب البخور، ويخالط الرائحة الطيبة عبق من دخان شموع ــ مئات الشموع، والرهبان بلحاهم المربعة وشعورهم المسترسلة تتهادى على أكتافهم المسربلة بمآزر فضية وذهبية، والكلمات لا تكاد تستبين من بين الألحان اليونانية الهادرة»[٣].

إن رواية **السفينة** مثل رواية **البحث عن وليد مسعود**، قد جمعت، عبر شكلها الفني، بين إمكانات التنويعات والمتوالية والقصيد السمفوني. فلأن موضوع **السفينة** (كما في **البحث عن وليد مسعود**) حافل بطرق أداء تستعيد شيئاً من روح الرومانتيكية أو هي تقدم أسلوبها الشعري عبر رؤى تستلهم اللحظة وزخمها فتغور في الأعماق لتنبثق في مسار روائي شيق ومثير، فإن شكل القصيد السمفوني كان خير معين قدم من خلاله جبرا ما شاء له من مادة منوعة ومفردات غنية وأمزجة وتآلفات ومجابهات وصور وأصوات وصلت إلى المتلقي بسهولةٍ ساعدتْ على استيعاب الجزء والكل معاً، وتلك إحدى مهمات القصيد السمفوني في التراث الموسيقي.

فالفكرة الشعرية، والصورة الفريدة، والمادة التاريخية ذات النزوع الرومانسي والتراثي، والشكل الحر «المبتكر» كانت من الدوافع المهمة لظهور القصيد السمفوني (منتصف القرن التاسع عشر) الذي أفاد من إمكاناته الأدائية المرنة الروائيّ الفرنسي اندريه جيد. فروايته **مزيّفو النقود** هي ذات شكل فني جريء احتوى «الصدى» الذي احس به اندريه جيد عبر شكل القصيد السمفوني، فحاول تحقيق شيء من روح الموسيقى وإيقاعها «الحر» في الرواية[٤].

إلى جانب هذا الزخم الأدائي، فقد احتوت **السفينة** عناصر وملامح وإيقاعات بارزة من صيغتي التنويعات والمتوالية؛ وكلتا الصيغتين تعتمد التوالي والتعاقب وتسلسلية العمود الفقري المكون لمسار أفقي واسع دون الحاجة إلى تصعيد ذروي كان جبرا قد حققه، في **السفينة**، ضمناً ومباشرة عبر إمكانات الشكل الروائي الواقعي المشبع بروح السمفونية[٥].

---

(٣) **السفينة** ص ٥٢.

(٤) للتفاصيل يراجع كتابي بين **الأدب والموسيقى، دراسة مقارنة في الفن الروائي.**

(٥) للتفاصيل حول **البحث عن وليد مسعود** التي تشترك مع **السفينة** بخصائص أدائية معينة، يراجع المصدر السابق.

في الشعر

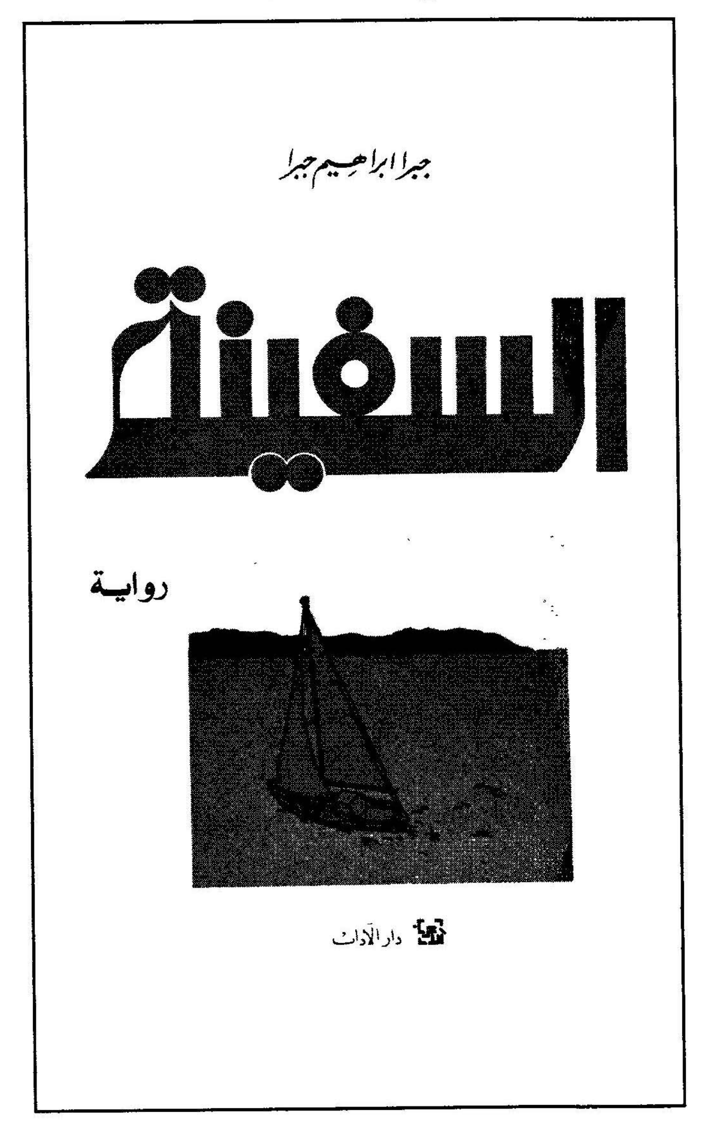
مع هذا الأسلوب الفني الثر واللغة الروائية المشحونة بالدفق السمفوني، نجد أثر المتوالية يتضح في شعر مبدعنا. والمتوالية تمتد عميقاً في تراثنا الأدبي حيث نجد **ألف ليلة وليلة** حافلة بأثر هذه الصيغة الفنية (توالي الليالي وتعاقب الحكايات والأحداث عبر عمود فقري يَصِل حكاية بأخرى وقسماً بآخر). وللمتوالية مرونة وإمكانات - إذا أُستغلت - لا تقل أهمية عن الإمكانات الأدائية التي عرفت بها فنون الدراما والرواية والسمفونية عبر العصور الفنية المعروفة.

والحق أن «متوالية حب»، و «متوالية شعرية»[٦] صورتان من صور العشق الصوفي، برز فيهما الإيقاع الداخلي التعبيري من خلال أداء حر منح الفكرة كثافة موسيقية ونبرات لم تخل من منظور تشكيلي عميق.

من «متوالية شعرية» نقرأ:

«مع الريح، مع المطر،
مع راكضة خضراء على تل
عليه الشمس خضراءَ تطل وتختفي،
والغابة في انحدار مورق
إلى نهر زئبقي زورقنا
يتأرجح فيه مخضوضراً، ينتظر.
والوقت يختلس الخطى
بالراقصَيْن، والشَّعر في الريح
وفي المطر
أجنحةٌ ترفّ ولا تطير.
من زهر الزوابع أقدامنا
وهبات الشمس شفاهنا،
والبوارق أيدينا بين السحب:
وإذا ما الريح زخّت
بجمان الغيث، تلألأ الوجه مكوكباً
وتشبث الفستانُ
بالنهدين والبطن المستدير.
نرشف حبّاتِ المطر
وبيننا وبين الريح عناق
كانطباق فم الخضراء على فمي،
والزورق في أخضر النهرِ يتأرجحُ، ينتظر[٧].

فإذا كانت المتواليةُ شكلاً فنياً باروكياً امتد تأثيره عبر العصور الموسيقية حتى وقتنا الحاضر، فإن جبرا، في شعره ورواياتيه، قد اكسب هذا الشكل إيقاعَ رومانس «حديث» أضفى عناصر فعل إبداعي جريء على الموروث نفسه. والمتوالية التي نجد آثارها واضحة عبر التاريخ وفي الحياة - حيث توالي الأجيال والفصول وإيقاعات الليل والنهار والشروق والغروب وغير ذلك - قد تحولت في شعر جبرا إلى «أداء سمفوني» حفل بدفق أسلوبي خاص انبثق من ضرورات الفعل الإبداعي، لا من صيغة الفعل التراثي الذي كان، رغم ذلك، حافزاً لمبدعنا لبلوغ منجزه الشعري...



---

(٦) «متوالية حب» من مجموعة **لوعة الشمس**، و «متوالية شعرية من مجموعة **المدار المغلق**.

(٧) تتألف القصيدتان: «متوالية شعرية» و «متوالية حب» من مقاطع متسلسلة، متعاقبة تربط بينها الفكرة الشعرية التي اقتربت من روح الفنتازيا المعروف في الموسيقى.

البحث عن وليد مسعود

ولأن تأثيرات الموروث الإبداعي تلازم الفنان إلى جانب النزعة الحديثة في الإتيان بما يثبت القدرة الخاصة، فإن تلك التأثيرات امتزجت بقدرة جبرا من جهة، وبإيقاع موروث إبداعي آخر عرف بالتنويعات[٨] من جهة ثانية. فكانت الحصيلة مؤهلة لإضفاء مرونة أدائية خاصة على نسيج روائي تشابكت عبر أقسامه إيقاعاتُ الشخوص، وتداخلت الأصواتُ عبر مسارات آفاق تصاعدت ضمناً أو تكاملت، مشكلة لوحة بانورامية نابضة بحس القصيد السمفوني. وقد منح هذا الحسُّ أصواتَ الشخوص إمكاناتِ التعبير عن أبعاد الصورة الروائية من خلال طباق حفل بالموروث والحداثة بالمنجز التقليدي (المتمثل بطابع التنويعات والمتوالية)، والشكل الروائي «الحديث» المعروف بإيقاعه المتوتر المتداخل عبر اتجاهات متضادة، متوافقة، معبرة عن روح الأزمة التي كانت منطلق المبدع المعاصر في التعبير عن الشكل الذي لم يكتف بالصوت الواحد «النغمة الأحادية» إنما جاوزه إلى «أصوات متعددة» كما يقول البيريس[٩].

والأزمة في رواية **البحث عن وليد مسعود** كانت المحفز التاريخي - العملي الذي أفصح عن موقف الإنسان الفلسطيني من قضيته وحياته ومصيره. هذه الأزمة لم تكن بأقل تأثيراً من أزمة الإحباط التي عايشها الإنسان الغربي في زمن أفرز الرواية البولفونية[١٠] التي أفضّل تسميتها برواية التنويعات. فالكاتب، أي كاتب، مهما برع في فن التوليف والتداخل والتقابل (وهي سمات أدائية معروفة في فن البولفوني في الموسيقى) فإن الرواية تظل فناً تتابعياً يتلقاه القارىء تدريجياً وعبر مسار أفقي، عكس الموسيقى البولفونية (والموسيقى بشكل عام) التي تتيح مجال الإصغاء إلى عدة ألحان أو أصوات معاً. ففي الوقت الذي تتسم فيه الموسيقى بالشكل العمودي «التركيبي» الذي يُحتوى عبر لحظة إصغاء واحدة، كما اللوحة الفنية التي تُحتوى بنظرة واحدة، فإن الرواية (والشعر أيضاً) تتسم بالشكل الأفقي «التتابعي» الذي لا يتيح إمكانات الأداء التراكمي (الآني) لعدد من الأحداث. لهذا كان مصطلح البولفونية على هذا النوع من الرواية غير دقيق، وقد كان بالإمكان استخدام مصطلح «تنويعات» لتلك الرواية التي اختصت بتنوع الموضوع عبر رؤى الشخوص ومواقفهم الخاصة.

ولكي يرقى المبدع بفنه الروائي إلى مستوى الأداء الموسيقي الاسترسالي المرن الواسع غير المحدود، فقد حقق إيقاعاً اتصف بحرية الأداء والتلوين والإيحاء عبر فصول أو أقسام اكتسبت نسيجاً فنياً متميزاً جاوز النسيج التقليدي ذا الصوت الأحادي. **فكان تعدد** الأبعاد، وتنوع الأصوات، وتباين وجهات النظر، وتداخل المصائر، خصيصة بارزة في رواية التنويعات التي حفلت بها **البحث عن وليد مسعود**، هذه الرواية التي اتضح، عبر أقسامها، طابع النسيج الفني «المجدول» إلى جانب عناصر المتوالية التي منحها جبرا «تصعيداً» خاصاً فقرّبها من الإيقاع السمفوني الذي استمدت منه رواية **البحث عن وليد مسعود** دفق الشعر وغزارة التلوين وكثافة الأداء.. وهي سمات ظهرت عند أصحاب القصيد السمفوني[١١] حيث كانت الحاجة ملحة إلى إضفاء روح الشعر على الشكل السمفوني التقليدي، تلك الروح التي أكسبت الفن خصائص «التعبيرية» التي ظهرت بوادرها في العصر الرومانتيكي حيث أفصح المبدعُ عن ذاتٍ لمحرورت من خلالها جماعية الذات، وتبلورت طموحاتخ الإنسان الذي بدأ يئن تحت «طواحين» أزمته الحديثة التي أفضت إلى البوح بحرية منضبطة «متآلفة» وغير منضبطة منحت المبدع إمكانات أدائية جديدة وواسعة ساعدته على تجاوز «المنظور التقليدي» الجاهز وجمالياته التي ظلت متأثرة زمناً طويلاً، بمعطيات الدراما. عبر هذا المنطلق الإبداعي كان «التكثيف الأسلوبي» أبرزَ سمة في **البحث عن وليد مسعود** حيث نجد الشريط الذي خزن تاريخ وليد مسعود يمثل خلاصة لتاريخ وزمن ووطن، وقد احتوى من الأبعاد والعناصر الأدائية والإيقاعات واللمحات والصور المتداخلة المركبة المتعاقبة وغير المنتظمة (الخاضعة لمؤثرات نفسية مأزومة وعناصر فنية تذكر بالهارموني غير المتجانس عند المؤلفين المحدثين) ما ساعد على إضفاء رومانسية «متمردة» على مدخل روائي تطلب الكثير من العناية والتركيز اللذين أفضيا إلى «مسار» روائي حفل بالتحليل والتداخل والتصعيد غير المقصود لذاته...

الرواية عند جبرا ليست شكلاً فنياً أدبياً يفصح عن فكرة أو منظور اجتماعي وتاريخي وحسب، وإنما الرواية عنده فعل فني متفجر يجاوز الواقع والتاريخ عبر الإمكانات الإضافية التي يتمتع بها جبرا، تلك الإمكانات التي تمنح «المتن» الروائي حساً إيحائياً، ومادياً، وألواناً منوعة تتكون بفعل العناصر الضرورية المستمدة من فنون الرسم والموسيقى والشعر وآثارها الواسعة غير المحدودة، التي تشكل جزءاً من حياة فنية يجسد من خلالها مبدعنا جبرا خلاصة تجربة خلاقة وعميقة ونادرة.

بغداد

---

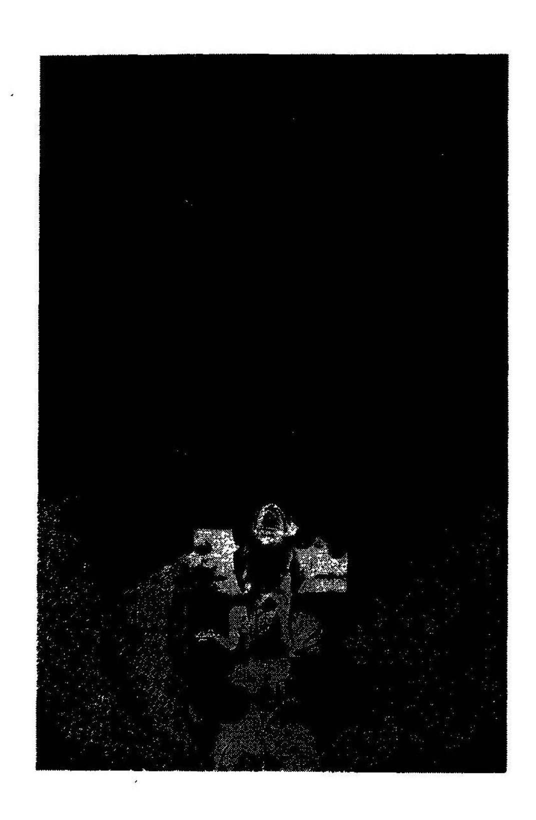
(٨) التنويعات خصيصة نجدها في الحكاية الشعبية واللحن الشعبي والأسطورة وكل إبداع شفاهي. ولم تخل الأديان من سمات تنويعية حيث الفكرة الدينية الواحدة التي تنوعت طرائق أدائها وسبل وصولها إلى البشر.

(٩) البيريس، **تاريخ الرواية الحديثة**، ترجمة جورج سالم.

(١٠) المصدر السابق.

ماجد السامرائي

البحث في «الغرف الأخرى»



- «إنّ حياة الإنسان في تجربة الروائي هي رحلة إلى الأعماق لا غاية لها إلاّ اكتشاف الأقنعة التي تُخفي الوجه البشري. وجميع الأقنعة تحاول إخفاء الواقع الباهت، كما لو أنّ هناك رمزاً واحداً يمكن أن يكون إطاراً لحياة الإنسان. هذا الرمز هو «نحن» جميعاً. وكلمة «نحن» تعني جميع الاحتمالات: أنْ يكون الإنسان هذا أو ذاك في آن واحد؛ أن يكون واقعاً وخرافة».

(هرمان هيسّه)

في كتاب **الرحلة الثامنة** (١٩٦٧) يكتب جبرا إبراهيم جبرا عن «الرواية العربية والموضوع الكبير» فيرى أنّه «إذا كان للرواية أن تنبثق عن تجربة الفرد والجماعة من ناحية، وأن تفعل فعلاً ديناميّاً في حياة الفرد والجماعة من ناحية أُخرى، فلا بدّ لها، فيما أرىٰ، أن تنشط كعمل فني على مستويين اثنين، هما:

ـــ **أولاً**: مستوى الواقع (الفن مرآة المجتمع... إلخ).

ـــ **ثانياً**: مستوى الأُسطورة».

ويؤكّد أن «المستوى الثاني في غاية الخطورة، ولا يتحقق بيسر، بل إنّ المستوى الأول (الظاهر) حيث يحاول الروائي إعادة خلق الواقع، في شكل متنام متكامل، قد لا يتحقق بنجاح، نفسياً، إلاّ بتحقيق المستوى الأُسطوري المضمَّن».

هذا «المستوى الأُسطوري» هو الهاجس الملح في أعمال جبرا الروائية جميعاً، إذْ نجده يتنامى ويتحوّل من «مستوى الواقع» (كما في روايته **صيادون في شارع ضيّق** ـ ١٩٦٠) إلى المستوى الذي يمكن أن ندعوه بـ «الواقعية الأُسطورية» ـ بمعنى تداخلات الحدث، وتحكم الصدفة بمسار الأشخاص، وحدوث ما لم يكن متوقعاً أن يحدث بالصورة التي حدث بها (كما في **السفينة** ـ ١٩٧٠)، إلى مستوى

التواشج بين الحلمي والواقعي والأُسطوري (كما في **البحث عن وليد مسعود** - ١٩٧٨).

إلاّ أن هذه المقاربة الأُسطورية ستتحقق عنده على نحو أوضح، وأشدّ كثافة في **الغرف الأُخرى** (١٩٨٦)، وبأعلى ما يريد لها من مستويات التحقق، ليعطيها نفاذها السحري، جاعلاً لها «قدرتها الغامضة على الفعل الدائم في النفس والمجتمع» - على حدّ تعبيره.

وإذا كان جبرا يطالب الرواية، لكي تحقق نجاحها بوصفها عملاً فنياً، «أن تنجح أولاً على مستواها الظاهر قبل أن نسمح لأنفسنا بالتغلغل إلى أطوائها الضمنية»، - فإنه في يحقق هذا النجاح من خلال توازي المستويين عنده فيها: الواقعي والأُسطوري.

«الغرف الأخرى» رواية حلم، وأحداثها أشد من عتمة الليل سوداً.

وإذا كانت روايات جبرا المذكورة رواياتٍ مسندةً بقوّة معرفية نابعة من ذات الكاتب، فإن **الغرف الأُخرى** رواية مشبعة بالانفعال. والواقع، الذي يؤطّر أحداث الرواية، هو الذي يثير هذا الانفعال من خلال محاصرة البطل فيها، الذي يجد نفسه، مستلبَ الإرادة، مسيَّراً لا مخيَّراً، وهنا يصبح البطل ثنائي الصوت:

- فهناك الصوت الذي يتكلم داخله ويتفجّر، أحياناً، بصورة من صور الغضب أو التمرّد المكبّل..

- وهناك الصوت الذي يراد له أن ينطق به، بعيداً عن أيّ «اختيار شخصي».

كما يصبح ثنائيَّ الشخصية:

- فهناك شخصيته الحقيقية التي اكتسبت وجودَها من خلال الفعل واالتسمية..

- وهناك الشخصية التي يراد منه أن «يمثلها» وهو محاصر لا إرادة له ولا حول.

هذه الثنائية بطرفيها هي ما يجعل الرواية ترى الواقع من خلال الكابوس الذي نجد الحياة والإنسان والمواقفَ، خاضعةً لتأثيره. ولكنها، من جانب آخر، «روايةُ قضية»، وقضيّتُها هي الإنسان في وجوده، إيجاباً وسلباً:

- إيجاباً بطرحها قضية الحرية من خلال الإنسان، فكراً ووجوداً..

- وسلباً في ما تطرح من معنى «الهيمنة على الآخر» و «مصادرة الرأي».

وفي هذين البعدين، المتلازمين والمتداخلين، تتحدد الأُطروحةُ الفكرية لهذه الرواية. ومن خلالها يتعيّن الموقف النقدي للكاتب من الواقع في واحدة من أكثر حركات هذا الواقع عمقاً وحساسية: ما يتصل بجوهر فكر الإنسان، وبحقيقته الوجودية - في ما يتعرض من موقف ضدّ إنسانيته وفكره وحقيقته.

* * *

ولنعد إلى الرواية، حيث البداية:

فلهذه الرواية مدخل أساسي يمثل خصيصة جوهرية في بنائها، هو ما يتمثل في **بنية الحكاية**.. أما البطل، فهو شخصية محكومة بوعيها ذاتها، من جانب.. ومحكومةٌ، من جانب آخر، بالرفض لكل ما يقع خارج هذه الذات. وهذا كلّه متصل، عنده، بذلك العنصر الزمني الذي تتشكل به لحظاتُ المواجهة.

وإذا كان جبرا في رواياته التي سبقت **الغرف الأُخرى** قد اعتمد «الزمنَ الخيطي» - وهو الزمن الذي «يسمح ببدائل مختلفة على مستويات متعدّدة، منها قلبُ الأوضاع الزمنية أو تنظيمها بطريقة مطردة في التقدم والتقهقر»[1] - .. فإنّ بناء الزمن في هذه الرواية يعتمد ما يسمّى بـ «الزمن اللاوقتي» - وهو الزمن الذي «يسود في حكايات يبدو للوهلة الأُولى أن لها ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، لكن سرعان ما يتبيّن في الواقع أن هذا مجرّد عرض لتصور لا يخضع لعوامل الزمن»[2] - وهو من انعكاسات عنصر الزمن في حكايات **ألف ليلة وليلة**.

أما إذا شئنا تحليلَ عناصر هذه الرواية بالبدء من ذلك التأطير الذي اتخذه جورج لوكاش لتنظيره العمل الروائي، والمتمثل في نظرته الحيّة والمحايثة.. فإننا يمكن أن نفيد منها في النظر في **الغرف الأُخرى**. فنحن، هنا، مع «رواية مضمون» تعبّر عن «حالة إنسانية» خاضعة لوضعٍ مجزأ: يفصل «الذاتَ» عما لها من «جوهر» ترى فيه حقيقتها، كما يفصل الإنسان عن محيطه، ويحاول أن يشلّ الشخصية ويصادر إرادتها. وفي هذا السياق تبرز فكرة الخلاص، بمعناها الإنساني، لتُصبح الأُفقَ الوحيدَ الذي يشدّ البطل إليه رؤياه - وهو ما سيشكل العنصر المحرّك والأهمّ للفكرة الروائية في هذه الرواية.

أما إذا نظرنا إلى العلّة الكامنة وراء إشكالية البطل، وتتمثل - بحسب لوكاش - في لحظة انفصام أفكاره عن العالم، وتحوّلها إلى أحداث نفسية (أي إلى مثل عليا).. فإن ذلك هو ما يتحقق لبطل **الغرف الأُخرى**، بمعنى فقدان فرديته «طابعَها العضويَّ الذي كان

---

(١) صلاح فضل: **نظرية البنائية في النقد الأدبي** ــ ط ٢ - دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٨٧ - ص ٣٢٥..

(٢) المرجع السابق - والصفحة نفسها.

يجعل منها واقعاً غيرَ إشكالي، فتصير (الشخصية) هي نفسها غايةَ نفسها، لأنها تكتشف أن ما هو جوهري يوجد داخلها، لا بوصفه امتلاكاً، ولا بوصفه أساساً لوجودها، وإنّما بوصفه موضوعاً للبحث»[٣].

تُستهَلّ الرواية بما هو «لوحة حياة» لواقع المدينة (التي تظلّ، بالنسبة لنا، مجهولة الاسم والموقع) كما رآه البطل وعاشه ذلك المساء. فالمشهدُ الذي يقدمه لنا الروائي لعالم المدينة يجيء في وصف له دلالاته.

ــ «... كان ميداناً موحشاً ــ في تلك الساعة. لا أحد يتحرّك فيه أو على جوانبه...».

ــ «... والوقت: كان عصراً، بل بعد غروب الشمس وقبيل هبوط الظلام، في تلك اللحظات القلقة الموحشة التي سئمت النهار وباتت تتوق إلى ليل بطيء القدوم...».

ــ «... والساحة العريضة خالية، خاوية، مهجورة، منسية من الله والبشر. كأنّ المدينة لم يبق فيها من يتحرك، من يسعى، من يحب، كأنّ وباء قد اجتاحها ولم يرحم أحداً».

فهو، من خلال هذا الوصف، واقع تنسحب فيه الحياةُ بفعل سرّ غامض.. والإنسان لا يعبّر إلاّ عن هذا الانسحاب، مقدِّماً لنا مشهداً من «مشاهد الزوال»: الحركة الغريبة الغامضة، وجوّ الوجوم الذي يسيطر على المشاهد والوجوه - ثم انسحاب «البطل» نفسه بفعل دعوة (أو إغراء) من امرأة تحمله في سيارتها وتنطلق به إلى حيث لا يدري، ليجد نفسه أمام بيت كبير بعدّة طوابق، ما إنْ دخله حتى بدأ معه فصلٌ آخر لنعيش مع البطل ليلة كاملة - هي الزمن الذي تستغرقه أحداثُ الرواية - عاش فيها من فصول التمزّق ما جعله يتحسّس وجوده ويتشكك في بعض ما له من ذاته: فهل هو «عادل الطيبي» أم «عمر علوان»، أم هو شخص آخر (لا يعرفه أبداً)؟ هل هو ما يعرفه عن نفسه، أم أنّه ما يتصوّره الآخرون عن نفسه.. أم هو «شخص ثالث» لا يعرف عن نفسه ولا أحد يعرف عنه شيئاً؟

ذلك ما كان.. وهو، من قبل ومن بعد، «رحلة في أعماق الليل».. وفي هذا الليل تبدأ حركةُ الزمن بطيئةً متواترة.. وحركة المكان (أكثر منها حركة في المكان) - إذْ يمكن تعيين أربع حركات تنتظم الحدث في الرواية:

- **فالحركة الأولى** هي حركة بين بطل الرواية والشارع. وتبدأ من لحظة وجود البطل في الشارع ومراقبته لحركة البشر. تندمج **معها/ وتتواصل الحركةُ الثانية:** وهي ركوبُه السيارة مع الفتاة التي اجتذبته إليها في طريق لم يستطع أن يُبصر فيه مَعْلَماً يستدلّ منه على المكان الذي هو فيه - وهو «ابن هذه المدينة» - إذْ «لم يكن على الجانبين سوى الظلام، رغم انتظام أضواء الطريق»، كأنهما «منطلقان في صحراء، أو ربما على ساحل البحر». (الرواية - ص ١٦).

- **والحركة الثالثة هي:** حركة الوجود داخل البيت الذي وجد نفسه فيه، وهي حركة غنية بالعناصر الدرامية، إذْ يجد البطل نفسَه مقذوفاً إلى عالم يحكم إيقاع حياته الخارجي، ويعمل على تغيير إيقاعها الداخلي - وهو يرفض ذلك، أو يحاول الرفض.

- أما **الحركة الرابعة فهي:** حركة الخروج من ذلك الحصار. ولكن، إلى أين؟ إنّ النفق، الذي يمرّ به، طويل وممتد، وبلوغ نهايته لا يوحي بالخلاص. فهي حركة تمضي به إلى مجهول آخر، لا يعرف عنه شيئاً، ولا ما سيلاقي/ أو يواجهه فيه!

* * *

المبنى الرمزي.. والمعنى الدلالي

الغرف الأُخرى رواية محصورة في مسافة زمنية هي المسافة الواقعة بين النوم واليقظة؛ فهي، من هذه الزاوية، «رواية حلم»، تجري أحداثها ليلاً، وتستمر قاطعةً هذا الليل، ونقطعه، نحنُ، معها متابعةً لما يجري من أحداث هي، بإحساس البطل لها، أشدُّ من عتمة الليل سواداً..

ولعلّ ما يؤكد هذا الجوّ الحلمي - الكابوسيّ الذي يحيط الرواية هو: الشخصيات التي تتحرك فتنسج وجود كلّ شيء في عالم الرواية. فهي شخصيات حلمية، أو هي بنت حالتها كما هي بنت لحظاتها: مجرَّدة من كل تاريخ - أو ظلّ للتاريخ - لا تروي غيرَ حاضرها الذي هي فيه، ولا يُروى عنها أيُّ شيء خارج اللحظة التي هي فيها.

من هنا ينبعث التساؤل وتكون الحيرة، لتقترب أحداثُ الرواية من أن تُصبح لغزاً يزداد تعقيداً كلما أمعنّا به تفكيراً. فالمواقف والحالات تتحرّك ضمن واقع ارتجالها وفي راهنيتها ضمن تلك **الوضعية اللغزية** التي نجدها فيها، ونجد البطل داخلها - حيث الحركات تتمّ بأفعال محسوبة، والأفواه تنطق بما يُراد لها أن تنطق به.. في حين ينسحب العقل، وتتراجع العاطفة (أو تنحبس) استجابة لذلك الواقع، بكل ما يحمل، لأشخاصه، من تحدٍّ غامض ومخيف.

ولكن.. عن أيّ **وعي ذاتي** تفصح الشخصية الرئيسية (البطل) في هذه الرواية؟

من البداية تبدو هذه الشخصية وكأنّها تعيش لنفسها، أو أن طريقها (إلى الآخر - والواقع) يمرّ عبر ذاتها - ولا شيء خارج هذه الذات التي تجعل من علاقتها بالآخر علاقة تأكيد لها. ومن هنا كانت محاصرتها مسألةً عصيبة عاشها البطل أثناء وجوده في ذلك البيت

(٣) محمد برادة: في مقدمته للترجمة التي وضعها لكتاب ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي** - ص ٨.

الذي انتهى إليه، وبدا صعباً على هذه «الذات» أن تكون نفسها وتكون «الآخر» ـ الذي يراد لها أن «تكونه»، وبتفكير معلن.

غير أن الوضع الشخصي الذي يجد البطل نفسه فيه محاصراً، يؤكّد له: أن الوجود لا يكون على الدوام «موضوعياً».

إنّ وعي البطل بواقعه لا يفقده الموقف مما يجري.. وهو إذْ يعبّر عن هذا «الوعي» إنما يعرب عن «موقفه» من اللحظة التي هو فيها ـ محكوماً بشروط الاستبداد، به وبالواقع من حوله. فهو إذْ يعيش «في هذا العالم المهووس بجرائمه» يندفع الصوت من داخله معلناً لمن انتدبهُ أن يكون خطيباً فيهم: «اسمحوا لي أن أكرّر، أيها السيدات والسادة: وراء بابكم الكبير تتراكم الجثث، وإذا لم تتداركوا الأمر قريباً فإنّها ستنتشر أمامكم، هنا، على الأرض من قناعتكم الكبيرة هذه بالذات».

ولكننا سنجد، من جانب آخر، محاولة تزييف الوعي التي يقوم بها «الآخر» تجاه البطل الذي يراقب هذا التزييف، ويتمنّع عليه، وفي الأخير: يرفضه.

وإذا كان ما يشكل الوعي هو: اليقيني والثابت.. فإننا سنجد الرواية تمضي ضدّ هذا التشكيل، بحيث لا يمكن، معه، الاحتكام إلى شيء: اسماً لشخصية، أو دوراً، أو موقفاً، وحالة. فحتى «التاريخ»، الذي «يتراكم في تراكم الكلمات والأوراق»، خاضعٌ للتغيير والتزوير. فاسم الفتاة التي قادته إلى هذا البيت (الذي وجد نفسه فيه محاصراً) يتغيّر بتغيُّر الحالات التي تمثلها، والأدوار التي تُسند إليها؛ وبهذا تبرز مسألة استحالة الوعي بالوجود وبحركة هذا الوجود ـ في إطار ما يجري للبطل في الرواية..

فهل أراد جبرا، من خلال هذا، أن يعيد أمامنا، روائياً، ذلك المعنى الفلسفي السارتري الذي يرى أن جميع العلاقات المحسوسة بين البشر هي شكل من أشكال الصراع/ أو صدام الإرادات؟

إذا كان جبرا، في رواياته السابقة على **الغرف الأخرى**، يبدو كمن يخلق شخصياته الروائية ليسيطر عليها (بأفكاره، وبما له من توجهات)، فإنّ الشخصية في هذه الرواية تبدو، للوهلة الأولى، متفلتة من مثل هذا الاعتبار. إلاّ أنها، في الواقع، تعيش في عمق هذا التوجّه. فهي شخصية تظهر، في البداية، مشغولة بمحاولة الاكتشاف: اكتشاف ما يجري من حولها، وإن بحدود..

ولكنها، أيضاً، شخصية محكومة، مساراً وواقعاً، بالمصادفة. ففي هذه الرواية، وربما أكثر من سواها، تظهر فكرة جبرا عن «المصادفة» المحتكمة إلى مزيد من العفوية. فالبطل، فيها، يسير (أو يسير به الكاتب) مع «الحالة» يتابع مساره ونفسه من خلالها وكأنه يقول: إنّ جميع الأبواب يجب أن تُفتح، ولا يهمّ ما يقف وراءها.. إنما المهم هو «الاكتشاف» (وهذا، بذاته، هو ما يعيدنا إلى «الحكاية» التي صَدَّر بها، الكاتب، روايته ـ فهي تمثّل، هنا، دلالتها الأساسية)[٤].

وإذا كان مضيّ البطل في المغامرة هو ما يُطلق **سؤال الحرية**، فإنّ قضية الحرية في **الغرف الأخرى** إنما هي قضية مطروحة من خلال ذلك الإحساس بالذات، وما ينبعث عنه من شعور تمركزي حولها، والذي يظلّ خفياً ـ كأن الكاتب يريد من خلاله القول: إنّ الواقع المكبّل لا يمكنه أن ينتج إنساناً حراً، أو حالة حرّة.. وبالتالي فإنه لا ينتج تفكيراً حراً.

وإذا كانت الحرية في المفهوم السارتري، تمثّل شرطاً للأدب التخييلي (ومنه الرواية)، فإن جبرا، مُصدراً عن مثل هذه الرؤية، يضع الحرية في مواجهة عوامل مصادرتها، وبذلك يمنحها «بُعداً أنطولوجياً» يفصح عن قيمتها بالنسبة للإنسان وجوداً. فهي قضية تحتاج إلى الشجاعة، لا إلى روح المغامرة وحدها. وهنا تصبح القدرة على الرفض مسألة أساسية.

وهنا تُصبح عملية التعبير باللغة عن مسألة التغيير عملية تثير سؤالاً دقيقاً ـ هو: ألا يمكن أن تكون **اللغة خداعاً**، في حالة كهذه ـ خصوصاً وأن المتكلم بها لا يمتلك حريته ـ بحكم ارتهانه لإرادة «الآخر»؟ ولعلَّ هذا هو ما يجعل الشخصية، هنا، غريبة على لغتها، ومغتربة، قسراً، إزاء إرادة السلطة.

غير أن اليقين الذي نتحسسه متحركاً داخل شخص البطل هو أنه لن يسمح بحصاره أن يكون حصاراً مطلقاً. لذلك نجده، بين الفينة والفينة، يحاول أن يعود إلى ذاته الطبيعية وهو يتطلع إلى لحظة الخلاص، موقناً أنّ هذه اللحظة قد تكون خارج إرادته، ولكن عليه أن يتحكم بها.

ويمكن، هنا، النظر إلى المسألة من خلال تفسير آخر لقضيّة

(٤) إذا أخذنا الحكاية التي يُصدّر بها الكاتب روايته ـ وهي حكاية تُعيدنا إلى غرائبية **ألف ليلة وليلة** فسنجدها حكاية تندفع بفضول المعرفة وراء لذة الكشف عن «الشيء المحجوب». فإذا كانت «الغرفة الأربعون» في الحكاية هي مكمن السرّ الذي منعت «الأميرة عن معرفته».. فإنها تندفع، بكل ما فيها من تحدٍ ورغبة، لاقتحام المحظور، كاسرةً الباب، ومكتشفةً المحجوبَ، ويجيء توالي الحدث الروائي في **الغرف الأخرى** بالروح اللغزية هذه، فيمضي بطل الرواية في مغامرة الاكتشاف و «معرفة الحقيقة» التي يجهر بها وهو في الطريق الذي أخذته فيه الفتاة بسيارتها، حين تقول له، وقد وجدته في تساؤلاته الحائرة:

ـ «ألا تريد أن تبقى في شيء من الشك؟».

فيجيبها قائلاً:

ـ «أُفضّل أن أعرف الحقيقة، إذا استطعت».

الحرية - تفسير مستمد من **حالة البطل محاصراً** بقوّة تعمل على أن تقسر قوّته الذاتية على ما هو ليس لها. وكأنّ الكاتب هنا يريد القول: إننا حين نمتلك سلطة ما فإنّ ما يساورنا هو أن نستعبد حرية الآخر أو نلغيها. وهنا نستطيع أن نحسب صراع الوجود في هذه الرواية، نظير صراع الإرادة. **فالسلطة** التي تمثّل لحظة الحضور، القائم والفاعل، تريد لوجودها أن يكون بـ «ذاتها» هي. و **شخص البطل** - باعتباره طرفاً آخر في هذا الصراع الذي وجد نفسه مقذوفاً إليه - يفهم الوجود في كونه **«وجوده»** - بحريته متمثلة في حاله من كيان ذاتي.

غير أنّ البطل يدرك أنّ الصراع هنا ليس متكافئاً.. فهو صراع بين طرفين: أحدهما يمتلك **السلطة** من خلال وجوده المهيمن على المكان والمحرّك لهذا «المكان»... بينما الآخر لا يمتلك غير ذاته وإرادته..

- فماذا بمقدور مَنْ يجد نفسه في وضع كهذا أن يفعل؟

- قد يتجه إلى استيعاب حريته، فيتقبّل «الآخر» وجوداً، لكي لا يُعرّض وجوده، هو، للخطر. وهنا سنجده، البطل، يعمد إلى نوع من الموازنة - وإن مع نفسه:

- **فداخلياً**، هو متمسكٌ بذاتيته إلى ما له من حدود الإمكان.

- **وخارجياً**، يبدو رافضاً إرادة الآخر. والرواية تتنامى بجدلية متواترة: جدلية الإكراه والرفض المتواليين. فالعلاقة القائمة بين طرفي الصراع هي علاقة تحويل، وفيها لا يجري التعامل - من قبل السلطة المتحكمة بوجود البطل - على أساس اعتبار الشخصية إرادة حرّة وإنما باعتباره **ذاتاً مصادرة** و **وجوداً خاضعاً** لإرادة التغيير، مهما قاوم أو رفض.

ومن هنا نستطيع القول: إننا مع رواية ذات نمط مختلف عن روايات كاتبها السابقات. فهي رواية تجعل من وقائعها «إشارات» إلى طبيعة التجربة التي يحياها الإنسان.. وندرك معها أنّ الوقائع ليست بذاتها ما كان يهمّ الكاتب أن يبرزه، فحسب.. وإنما هناك، أيضاً، هذا «الإيحاء» من خلال الإحساس العميق بوجود الإنسان. فإذا كان الإنسان، أولاً وآخراً، هو «حريته»، فإنّ العديدين، ممن يحاذونه الوجود، يعملون على مصادرة هذه الحرية، أو اغتيالها، بطريقة أو بأُخرى. ومن هنا فهُمْ، بالنسبة له، مثل أشباح مخيفة لا تظهر إلاّ في الظلام (ظلام الليل الذي امتدّت فيه أحداث الرواية ومشاهدها).

وجبرا الذي يرى أنّ الرواية ابنة المدينة، وقد جعل من المدينة مسرحاً فعلياً لأحداث رواياته، نجده، في روايته هذه، ينتقل بالمدينة إلى واقع آخر، غير الذي عرفناه في رواياته الأُخرى:

- فمن كونها (المدينة) مكاناً للحب، والحياة، والمغامرة، والطموح (في **صيادون في شارع ضيّق** و **السفينة** و **البحث عن وليد مسعود**).. إلى ما أضحت فيه مكان غربة في الوجود ومبعث اغتراب عمّا يحدث في هذا الوجود.

- ومن كونها دافعاً لإرادة الإنسان ومحرّكاً للفعل.. إلى الوضع الذي تغدو فيه عامل تحجيم للإرادة وقوّة مصادرة لها وعنصر تعطيل للفعل الذاتي.

«فالمكان» في **الغرف الأُخرى** بديل أن يكون امتداداً لحركة الذات في الوجود يصبح طوق حصار. أما الزمان فهو ملغى من حركة الساعة، من عشية إلى ضحًى، ليس بينهما إلاّ تناوب أضواء الكهرباء التي لا تعترف بليل أو نهار.

في «الغرف الأخرى» يصبح المكان طوق حصار، ويُلغى الزمان!

لذلك نجد شخصية البطل في **الغرف الأُخرى** بقدرما هي شخصية مجرّدة من زمنيتها الحاضرة فهي مجرّدة أيضاً، من ماضيها: فلا ذاكرة تستعيد أو تتمثّل شيئاً كان لها، ولا استعادة لحالة أو موقف - إذْ يبقى الماضي - ماضي البطل - صفحة مجهولة لا نعرف عنها شيئاً. كلّ ما نعرفه يظلّ في حدود «الإشارة»، إلى ماضيه النضالي، وما أُثر عنه من أفكار (أية أفكار؟).. وما أَلّف من كتب (ما هي؟ وفي أيّ موضوع؟ وأية مواقف أو توجهات أفرزت أو أعطت؟ - ذلك هو المجهول الذي يظلّ «مجهولاً»...). كل ما هناك، بالنسبة للبطل (الذي يتعرض إلى ما هو «إعدام للذاكرة» - ذاكرته) تفكيره بالمأزق الذي وجد نفسه فيه. وكأنّ التاريخ كلّه قد وقع فيه، وعليه التفكير بالخلاص - الذي يمثله، في حالته هذه، **الخروج من المكان** المحاصر فيه. فهو يحاول الاندفاع، حياة ووجوداً، من خلال هذه اللحظة. وجميعُ أفعاله، المجرّدة مما يمكن أن يكون بعداً ذاتياً - تمضي في هذا الاتجاه، ولأجل هذه الغاية (الخروج، فالخلاص).

* * *

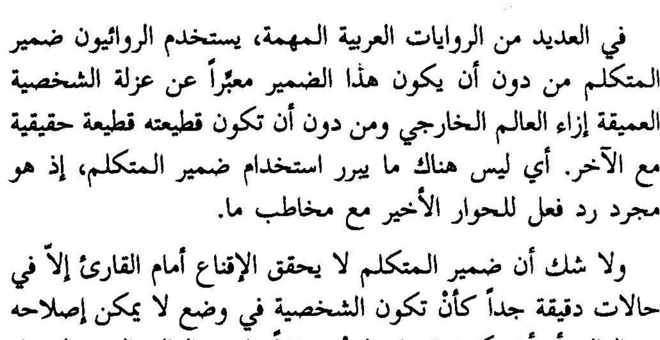
فهل أراد جبرا، بهذا، أن يضع بُعداً آخر للمدينة يؤكد به أنّ المدينة قد تغيّرت، كما تغيّر «مدلولُ» وجود الإنسان فيها بتغيّر «دلالات» هذا الوجود - وأنّ على الإنسان فيها أن يرفض آلية الوجود (القوّة - السلطة) التي تتحكم بمسار الحياة كما بمصائر البشر، مهما حاولت أن تغريه بالعكس؟

هذا هو السؤال الذي تنفتح عليه الروايةُ نهايةً - وهو ذاته السؤال الذي تطرحه علينا، نحن أبناءَ المدينة، لنفكّر بالمصير، مصيرنا نحن، من خلال «وقائعيتها» الذاهبة بنا من غرفة إلى أُخرى - إلى ما لا نهاية.

بغداد

استخدام ضمير المتكلم في رواية جبــــرا

د. مهنّد يونس



في العديد من الروايات العربية المهمة، يستخدم الروائيون ضمير المتكلم من دون أن يكون هذا الضمير معبّراً عن عزلة الشخصية العميقة إزاء العالم الخارجي ومن دون أن تكون قطيعته قطيعة حقيقية مع الآخر. أي ليس هناك ما يبرر استخدام ضمير المتكلم، إذ هو مجرد رد فعل للحوار الأخير مع مخاطب ما.

ولا شك أن ضمير المتكلم لا يحقق الإقناع أمام القارئ إلاّ في حالات دقيقة جداً كأنْ تكون الشخصية في وضع لا يمكن إصلاحه مع العالم أو أن تكون قد اتخذتْ موقفاً ما من العالم المحيط بها. ولكي يتم الإقناع بذلك فإن ردود فعل الشخصية غير متوقعة البتة من لدن القارئ، أما حين يتوقع القارئ مسبقاً ما ستقدم عليه الشخصية بعد هذا الفعل أو ذاك، فإنّ الإقناع بضمير المتكلم غير ممكن أبداً.

يحاول بطل **صيادون في شارع ضيق** أن يخاطب القارئ بضمير المتكلم مبرراً ذلك بوضعه الخاص الذي يختلف عن وضع كلّ شخوص الرواية الآخرين. فهو البطل المسافر الذي يبحث عن مأوى وعن هوية في مدينة يكتشفها ويكتشف أهلها لأول مرةٍ في حياته أثناء سير الرواية، لكنه بالرغم من ذلك لا يقاسي من عزلة حقيقية، بل يحاول أن يلتحم مع عالمٍ لا يجد القارئ أنه يتجانس حقاً معه.

البطل في هذه الرواية لا يتخذ موقفاً إزاء الأحداث. بل يكتفي بروايتها أو التعليق عليها؛ وهو ما يمكن أن يقوم به ضميرُ الغائب بدلاً من ضمير المتكلم. والشخصيّة الأولى في رواية جبرا لا تأتي ردود فعل خطيرةً إلاّ مع اقتراب انتهاء الرواية. أي أن الرواية تمضي بشكلٍ طبيعي، رغم أن بطل الرواية يوحي أول الأمر بإشكالية عاليةٍ وخاصة تؤهله لدور من هذا المستوى، لكن تلك الإشكالية تتجزأ بهدوء بانضمام الشخصيّة الأولى إلى شخصيات الرواية الأخرى، وبرضوخها لعالم تلك الشخصيات على الرغم من تعارضه معها في الظاهر.

إننا لا نناقش سلوك تلك الشخصيّة في الرواية لكننا لا نتفق مع استخدامها ضمير المتكلم، لأن استخدام هذا الضمير داخل الرواية يقتضي تأملاً في وضع خاص تهيّئ له قطيعة طويلة بين بطل الرواية



وكل العالم من حوله. وهذه القطيعة تستوجب زمناً أو ما يعادله موضوعياً داخل الرواية، مثلما يحدث على سبيل المثال في رواية جبرا الموسومة **البحث عن وليد مسعود** إذ يكون استخدامُ ضمير المتكلم مُبرَّراً تماماً ومقنعاً للقارئ لأن هناك مراجعة لزمن بعيد سبق زمن الرواية تقوم بها هذه الشخصيّة أو تلك مبررةً من خلالها انغلاقها لفترة ما عن العالم الخارجي للتأمل في موضوع خطير وعدم الاكتفاء بالتعليق على أحداث تقع في لحظة تطور الرواية أمام القارئ، على غرار ما نجد في **صيادون في شارع ضيق**. إننا نعتقد أن استخدام ضمير المتكلم من لدن إحدى الشخصيات يستوجب زمناً طويلاً يبدأ قبل زمن الرواية ويتعلق بحياة الشخصيّة الماضية التي سبقت صفحات الرواية.

المتكلم لا يصف بالضرورة ما يحدث في الخارج وصفاً تفصيلياً. إنه لا يتكلم بالضرورة، وهو حتماً لا يتكلم بصوتٍ عالٍ. إنه صامت أكثر منه متكلماً: إننا لا نسمعه بل نقرأ أفكاره. ولكي تقنعنا الرواية المكتوبة بضمير المتكلم، فعليها أن تفعل ذلك قبل كل شيء بصمت بطلها المعبر الموحي بالكثير. حين يتكلم مارسيل عن شارل سوان على سبيل المثال في **البحث عن الزمن الضائع**، فإن مارسيل لا يقول لنا إن سوان فعل هذا الفعل أو ذاك. إن صوته يضمحل تماماً، لكننا نراه في كل سلوك يأتيه «سوان» لأننا نعرف أن مارسيل هو الذي يمسك دفة الرواية التي تقدم وجهة نظره.

على ضمير المتكلم أن يوحي لنا بما يمكن أن يحدث لا ما حدث بالضرورة، وهو ما يحققه جبرا في **البحث عن وليد مسعود** أي أن **صيادون في شارع ضيق** لا تمتلك نسبية الأشياء واحتمالات الرواية المتعددة على غرار ما يتحقق في **البحث عن وليد مسعود**.

الرواية بضمير المتكلم لا تكون كذلك لأن بطلها يتكلم بهذا الضمير، بل هي الرواية التي لا يمكن كتابتها بضمير آخر سوى ضمير المتكلم. ذلك أنّ البطل بهذا الضمير لا يستطيع أن يقيم حواراً مع الآخر، وإن فَعَلَ فلكي يجيب على سؤال ما لا ليفكر حقاً بصنع حوارٍ طويلٍ معه. أما بطل **صيادون في شارع ضيق** فيدير بالأحرى حواراً «بالشكل» الذي يحلو له مع شخصياتٍ عديدة، ثم يتركها لوهلة مكلماً القارئ على عجل قبل أن يعاود حواراً آخر مع هذه الشخصية أو تلك. كما أن ضمير المتكلم لا يفكر باسترجاع كل أحداث يومه بكل تفاصيلها، فهو لا ينقل للقارئ سوى انطباعات هي خلاصة حياته الماضية التي لا يفكر حقاً بنقلها للقارئ بشكل قسري مباشر: **«في الشارع كان الزحام يخف والمكان يزداد فوضى. وكانت الشوارع الجانبية، وهي طرق سيئة الإضاءة تحت الظلام الزاحف وكثيرة النفايات عند الزوايا، تشبه الوديان العميقة الضيقة التي تمتص أو تتقيأ الأشكال البشرية المجهولة باستمرار. لكن الفتيات كُنّ أشدّ غموضاً من كلّ ما عداهن، خاصةً منهن أولئك اللواتي يرتدين السوادَ من الرأس إلى القدم، ويمشين كنساء الأحلام، ويخبّئنَ في ثناياهنَّ عالماً من الأسرار التي لا تُباح. وقف شَبَحان أسودان من هذا النوع في فسحة أحد الممرات إزاء كومة من الأقذار، كأنهما ذبابتان عظيمتان (...)»**[1].

على ضمير المتكلم أن يوحي لنا بما يمكن أن يحدث، لا ما حدث بالضرورة، وهذا ما لا يحققه جبرا في «صيادون في شارع ضيق».

يتطور ضمير المتكلم في رواية جبرا بشكل يحترم تماماً تسلسل الزمن الخارجي وتتابع الأحداث وفقاً للنظام الزمني المألوف. وذلك ما يحدث في **صيادون في شارع ضيق**. ولكن على النقيض من ذلك، فإنّ ضمير المتكلم لا يرتبط البتة بالزمن الخارجي، إذ لا يمكن أبداً تنظيمُ ذاكرة الشخصية وإرغامها على تتبع الأحداث أولاً بأول من دون أن تغفل أيَّ تفصيل صغير ومن دون تقديم أو تأخير في استرجاع التفاصيل.

بوسعنا أن نتصور رواية مثل **صيادون في شارع ضيق** وهي تبدأ من صفحتها الأخيرة ثم تسترجع في صفحات الرواية حياتها الماضية أو تتحرك في جميع الاتجاهات... على العكس مما نرى في الرواية التي تبدو تاريخاً لسيرة ذاتية تبدأ في الموطن الأول، ثم تتحرك في الترحال الطويل بحيث يصبح ضميرُ المتكلم وسيلةً ثانوية لا غاية أولى في كتابة الرواية.

السارد بضمير المتكلم لا يصف بالضرورة ما يحدث في الخارج وصفاً تفصيلياً، كما أسلفنا، بل يروي ما يمكن أن يحدث لا ما حدث تماماً. حين يتكلم بطل **صيادون في شارع ضيق** يبدو لنا وكأنه يكلمنا عن أشخاصٍ ما زال يحاورهم ويجلس معهم بشكل لا يمتلك معه ضميرُ المتكلّم عمقاً سيكولوجياً.

هناك مواقع في الرواية يستعيد فيها المتكلم ذكرى خطيبته في القدس، وهي الخطيبة التي لقيتْ حتفَها في ظروف مأساوية. لكن هذه الاستعادة تظل هامشية، إذ يؤطرها ضميرُ المتكلم الذي يتابع مسيرةَ الأحداث بشكلٍ أفقي من دون تعارضاتٍ أو تشابكات حقيقية في الأزمنة وفي الأفعال. لذا يكون بوسعنا أن نتساءل عن جدوى استخدام ضمير المتكلم.

إنّ ما نعنيه باستخدام ضمير المتكلم داخل الرواية هو أوسع من مواكبة ضمير الشخصية لما يحدث في الخارج، وهو أوسع من تقنية وجهة النظر. إن مبررات استخدام ضمير المتكلم في الرواية تختلف تماماً عن مبررات استخدام ضمير الغائب. ويعود ذلك إلى أن الضمير الأخير لا يقتضي أن تمتلك الشخصية بالضرورة وعياً عالياً: أي أن الضمير الغائب يستطيع أن يحتوي أية شخصية من شخصيات الرواية

(١) جبرا إبراهيم جبرا، **صيادون في شارع ضيق**، بغداد، مكتبة الشرق الأوسط، ١٩٨٥، ص ٣٢.

سواءً الشخصيات الأولى أو الثانوية، على النقيض من ضمير المتكلم الذي يتطلب استخدامه تبريراً من لدن الكاتب.

من أهم مبررات استخدام هذا الضمير هو الحنين إلى الغائب: إلى لحظة بعيدةٍ في الزمن الماضي الذي يقتضي من المتكلم عزلةً عميقة عن الشخصيات الأخرى ليتمكن من استحضار حالةٍ قديمة وتعميقها أمام القارئ، وعلى غرار ما يحدث في رواية أخرى لجبرا هي **السفينة** التي برَّر فيها المؤلفُ استخدامَ ضمير المتكلم بشكلٍ مقنع: عزلة البطل في السفر وتوقفه عن مزاولة أي فعلٍ خارجي يبرر تماماً استخدام ذلك الضمير وهيمنته على رواية **السفينة**.

لا يصلح ضمير المتكلم للرواية إلاّ إذا كان ملائماً لصنع شخصية تمتلك معادلاً موضوعياً. يستطيع السارد الخارجي أن ينقل لنا بضمير الغائب مجموعةً هائلة من الأخبار داخل الرواية، على النقيض من ضمير المتكلم الذي لا ينقل أخباراً ولا يستعرض أحوالاً ولا يصف أشياء. إنه حصيلة ردود أفعالٍ وانطباعات قد تتعلق بهذا الفعل أو ذاك أو تكون نتيجةً له لكنها لا تقدم الفعل نفسه. لا يمكن لضمير المتكلم أن يكون وسيلةً لغايةٍ ما. إنه الموضوع نفسه.

إن غياب وليد مسعود على سبيل المثال في **البحث عن وليد مسعود** يبرر بحثَ الشخصيات الأخرى عن الشخصية الغائبة بضمير المتكلم. ذلك ما يفعله جواد حسني بحثاً عن الغائب أو ما يقوم به عيسى ناصر بعد رحيل مسعود الفرحان عن العالم؛ إنّ فعلاً بقوة الغياب أو الرحيل يبرر استخدامَ ضمير المتكلم بعد إحداث قطيعة كبيرة مع المألوف، وهو الضمير الذي يلائم تماماً الشخصية التي ظلت على قيد الحياة بعد رحيل شخصية أخرى أو غيابها، وكان بين الشخصيتين في ظل حياة الشخصية الراحلة علاقة وطيدة. يعمل ضمير المتكلم في عزلةٍ تماماً وهو لا يستعيد أحداثاً ماضية كما وقعت في المرة الأولى ولا يستعرض بسرعة كلّ تفاصيل الحياة اليومية. إنه في قطيعة حتى مع القارئ ولأنه يعمل بصمت بعد تعرضه لأزمةٍ حادة. وهو يستطيع أن يستمر في عزلته على مدى صفحاتٍ طويلة قد تستغرق الرواية برمتها، إن كان هذا الاستمرار يتفق مع طبيعة الشخصيّة المتكلمة. كما ينبغي أن لا يسرد ضمير المتكلم الأحداث سرداً تقليدياً. هذا الضمير هو حصيلة انطباعات ولا يقدم معلومات كما يفعل ضمير الغائب، وما نريد أن نقوله هو أن ضمير المتكلم لا يقدم رواية تقليدية بسرد تقليدي ولا ينقل معلومة. إنه بالأحرى بناء الشخصية وطبيعتها لا الأفعال التي تقوم بها.

في **السفينة** يتحقق ذلك ويقوم ضميرُ المتكلم بتقديم الشخصية والتعريف بهويتها من خلال استعادة الماضي. إن استخدام ضمير المتكلم ملائم تماماً في وضعٍ مثل هذا، على النقيض من ضمير الغائب الذي قد يكتفي بسرد أحداث من دون أن يفلح في الإقناع بعزلة الشخصية وانقطاعها عمّا حولها. ضمير المتكلم يقدم مشروع رواية ولا يقدم رواية، إذ تستحيل الشخصية اليومية المألوفة إلى شخصية مُغايرة تكتفي بالنظر إلى العالم من دون أن تعايشه. إنها تقدم عالماً صامتاً خاضعاً للتأمل: تخفف حركة السفينة من وطأة ذلك الصمت وتكسر حدة السكون: **وأنا أيضاً نمت في الحال. ولكنني أفقت وكأنني لم أنم، وليس في عيني أثر للنوم. أفقتُ على صوت الموج يصفق جنب الباخرة صفقاً نظيماً مداعباً (...)**»[٢]

وفي موقع آخر: «**كان القمر قد غاب، فاسوّد امتداد اليَمّ حولنا تحت بريق النجوم الكبار المتراصة، وإيقاع الآلات في جوف الباخرة في ضربٍ وتير مسموع (...)**»[٣]

في **البحث عن وليد مسعود** يصبح غياب وليد والبحث عنه مبرراً في تأملات الدكتور طارق رؤوف في برج الجدي، ثم يكون ذلك سبباً في مراجعة ماضي وليد مسعود برمته من دون أن ينقطع طارق رؤوف عن مخاطبة القارئ بضمير المتكلم. أن حالات التأمّل والعزلة العميقة والقطيعة الحادة مع الآخر تبرر صوت الرواية الخافت واستخدام ضمير المتكلم.

إن أفضل استعمال لضمير المتكلم نعثر عليه في **البحث عن وليد مسعود**. ذلك أن صدمة قويةً بقوة الموت هي التي تُحدثُ فقط قطيعة مطلقة مع الخارج. والأمثلة عديدة في الرواية الأوروبية، فعلى سبيل المثال يأتي موت الأم في رواية **الغريب** لكامو وفي بداية الرواية سبباً مهماً في تبرير لغة ميرسو وغربته وعزلته عن العالم: أي أن فعل الموت يتجانس مع ضمير ميرسو. وقبل تلك الرواية وفي مطلع هذا القرن، وفي رواية **البحث عن الزمن الضائع** يكون موت ألبيرتين سيمونيه سبباً مهماً في مخاطبة مارسيل قارئه بضمير المتكلم، وهو يستحضر كل تفاصيل حياته الماضية مع الراحلة قبل موتها. الموت أو الماضي البعيد في ذاكرة الشخصية هما مبرران مهمان لضمير المتكلم مثلما يحدث في **البحث عن وليد مسعود**، هذه الرواية التي تتواءم تماماً مع ضمير من هذا النوع وتحقق قناعةً عالية بغياب الشخصية الأولى، غياب يكتنفه الغموض مثل ضمير المتكلم الذي يخضع لاحتمالاتٍ عدة ولغموضٍ كبير على النقيض من ضمير الغائب الذي لا يخضع لاحتمالات كثيرة ولا لغموضٍ كالذي يحققه ضمير المتكلم!

بغداد

(٢) جبرا، **السفينة**، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٣، ص ١٠

(٣) المصدر السابق، ص ١١

جبرا يتحدث

كلمة جبرا إبراهيم جبرا بمناسبة تكريمه في ٩٤/١٢/١٥

كان من المفترض أن يلقي جبرا الكلمة التالية في «ندوة المتخيّل» التي عُقِدتْ في تونس، إلاّ أن موته قبل أربعة أيام من سفره إلى تونس حال دون ذلك.

سيدي الفاضل مدير المهرجان، الأستاذ عبد العزيز بلعيد، أعزّائي الأساتذة الأفاضل في وزارة الثقافة التونسية، المجتمعين في المهرجان الدولي للزيتونة بالقلعة الكبرى، أيها الأخوة الكرام جميعاً.

إنه لشرفٌ كبير لي، في مهرجانكم الدولي، أن تفكّروا بتكريمي لما سعيتُ فيه طوال عمري من فكرٍ وكتابة.

لا أُنكر أن دعوتكم الجميلة لتكريمي جاءتْ على غير توقّعٍ منّي، ولكنني لم أُفاجأ بمجيئها من تونس، لعلمي بعميق اهتمامكم في هذه الأرض الخضراء بالإبداع العربيّ، أينما تحقق في وطننا الكبير، ولعلمي أيضاً برهافة حسّكم لمسؤولية الكاتب تجاه قومه وتجاه زمانه، ووعيكم وحدةَ مصير هذه الأمّة، ومكانتها في التاريخ عن طريق مثقفيها في المقام الأول؛ فهم المعبّرون عن ثراء شخصيتها، والمؤكدون استمرار مساهمتهم في تنوير الإنسان ـ هذا الإنسان المهدّدِ دوماً بالظلام.

في مثل هذا السياق، على تعدُّد مستوياته، وجدتُني أكتب منذ صباي. وما أقبلتُ عليه في البدء بتلقائية المحبّ، وحماسِ الفتى الذي راحت مشاهدُ الحياة تثيرهُ وتُقلقه وتمتّعُه، جعلتُ فيما بعد أدرسُه، وأتأملُ فيه، وأغذّيه بالمزيد من المعرفة، فيأتيني بالمزيد من الرؤى. وما كان عشقاً في أوله، بقي معي عشقاً سنةً بعد سنة، حتى لأسائلُ نفسي أحياناً، والسبعيناتُ من عمري تسرعُ بي، كما كانت العشريناتُ والثلاثينات والأربعينات تسرع، أما آن لي أن أَحُطَّ الرحال وأقولَ لنفسي: كفى! ولاسْتَرِحْ!

ولكن كيف أستريحُ مما هو النبضُ الحقيقيُّ في شراييني؟ كيف أستريح مما هو الصوت الهاتفُ أبداً في أعماقي طرباً، هَوَساً، عشقاً، وفجيعة؟ بالكلمة عشتُ منذ أن أوصاني أبي ـ ذلك الرجلُ الرائعُ الذي لم يكن يملكُ من مالِ الدنيا أكثر من الثياب التي على ظهره، ولكنه غنيٌّ بالكلمات الرائعة ـ أوصاني قائلاً: «اسمع الكلمة، يا بنيّ، وأدرسها، وأنطقها نطقاً جيداً. فالكلمة من عند الله، بل إني سمعت الحكماء يقولون: الله هو الكلمة...»

وما خالفتُ قطُّ وصيّة أبي. فلقد قدّستُ الكلمة! وما كان عشقاً في أوّلِهِ، بقي عشقاً حتى النهاية.

وكلما وجدتُ اليوم شباباً يناقشونني في كتابات لي أنجزتُها قبل عشرين أو ثلاثين أو أربعين سنة، وكأنني كتبتُها البارحة، لا أكتمكم أنني أشعرُ بزَهْوٍ أرى أن لي حقًّا فيه. كنت أخشى أن كتاباتي هذه قد لا تحمل إلى القرّاء اليوم، كُلَّ ما شحنتهُ فيها ذاتَ يوم من أخيلةٍ وعاطفةٍ ورأي، غير أنني أجدُ أنها تأتيهم اليومَ وهي ما زالت على شَحْنتِها، وعلى قُدرتها على تحريك النفس والعقل، ربّما في اتجاهٍ لم يكن ببالي فيما مضى ـ وما الضير في ذلك، ما دامت الكلمة باقيةً على طاقتها، بل لعلّها ازدادت قوةً على قوة في تحريك النفس والعقل من أجل المزيد من الحياة، من أجل المزيد من الخير والمزيد من الجمال، في عالمٍ مابَرِحَ الشرُّ فيه في طُغيانٍ وعتو.

ومن هنا إيماني بالإنسان وقدرتِهِ ـ المستَمدَّة من أروعِ ما نكتب ـ على التشبثِ بحريته وقُدسيّته، ورفضِ كلِّ ما يناقضُ هذه الحرية وهذه القدسيّة. وما بحوثُ ندوتِكم اليوم، حول المتخيَّل العربي في الأدب والفن، إلا استقصاءٌ لهذه الطاقة على الإبقاء، بواسطة الكلمة، على جَذْوة الروح لدى الإنسان في اتّقادٍ مستمر، ما دام صدرُ الإنسان حزيناً تتراكمُ فيه أحلامُه وخيالاتُه، وتتحرك، وهي تغتني اندفاعاً مع كل كلمةٍ إبداعيّةٍ جديدة، من أجل غَلَبَةِ الإنسان على الموت.

فاسمحوا لي، أيها الإخوة الكرام، وأنتم في صدد تأكيدكم المعرفيّ والنقديّ على بعض ما ذهبتُ إليه في كلمتي القصيدةِ هذه، أن أشكرَ لكم من أعماق القلب ما قلّدتموني به اليومَ من شرف، بتكريمكم إياي. وإنه لفخر عظيمٌ لي أن أرى أن تكريماً لي كهذا إن هو إلاّ تكريمٌ للكلمة العربيّةِ نفسِها، التي بها نزدهي نَفْساً، ونتعشُ روحاً، جميعُنا.

وفّقكم الله، والسلام عليكم ورحمة الله.

أوراق الشتات

جبرا إبراهيم جبرا

بتُّ أتساءل في الآونة الأخيرة، كلما وجدتُني منهمكاً في كتابة أَعدّها مهمّة: ترى هل سيجد القارئ فيها ما يهمّه، وبأي مقدار؟ بل هل سيجد القارئ فيها ما يهمّه أبداً، مما يبدو أنه يهمّني جداً بحيث أريد الخوض فيه؟

والغريب أنني في السنين المواضي لم أطرح على نفسي سؤالاً من هذا النوع، إذ كنتُ باندفاعي في ما أخطّه على الورق كلّ يوم، أتصور أنني أقول ما يجب قوله، ومادام يهمني، فلا بدّ أنه سيهمّ القارئ أيضاً. وإذا لم يلق منه اهتماماً، فلن يكون ذلك ذنبي، لأنني أعطيه من أعماق القلب ومن أعماق الفكر معاً، وليس لديّ ما هو أعزّ من هذا الذي أعطيه.

يبدو أن تقادم السنين لا يزيد المرءَ حكمةً فحسب، بل يزيده أيضاً شكّاً في قيم الأشياء التي تتراكم لديه، وفي قيم الأفكار والآراء التي تتقاذف عليه من كل صوب، وإذا به يحسّ أن معظمها، في واقع الأمر، لا يعنيه في كثير أو قليل. فهل هذا الذي يفيض به قلمُهُ هو أيضاً سيلقى ذلك الشكَّ نفسه من الآخرين في قيمة ما يحمل من فكر، أو موقف، أو رأي؟

إنه تساؤل مشروع، وأحياناً مقلق، في زمنِ رَخص فيه ما يسمّى بالفكر، وتعهّرتْ فيه الكلمةُ ولا عهرَ المومسات. ولكن الذي عاش السنين الطوال بالكلمة، وللكلمة، ورآها تنعكس وهجاً في عيون الآخرين، لن يخدعه الرخيصُ والمُمَوْمَس. أو أن هذا ما وصل إليه من قناعة، وهي التي تُبقي القلم في يده، وتبقي عينيه شاخصتين إلى الأعلى وإلى الأعماق في وقت واحد.

ورغم هذا كله، يجد نفسه متأملاً في ما كتب، والدهر يتغيّر ويتقلّب، ويسأل نفسه هل سيكتسح الزمنُ القادم ما عقلنَهُ هو وبَلْوَرَهُ بدم شرايينه وعصارة آلامه حتى الآن؟ غير أن الذي يهمّه في هذه اللحظة، فيريد تشكيله بالكتابة، أليس هو امتداداً لما بدأ به حياته من رؤية ما، لا بدّ جاءته من أبعاد خفيّة تريد أن تتمظهر وتتجسّد؟ وهل يمكن لرؤية من هذا القبيل أن تكفّ عن فعلها، عن إلحاحها، وهي تتصل بجذورها بما تراكم من تجربة الإنسان في أعماق وعيه المتوارثة جيلاً بعد جيل؟

وتبقى الكتابة هي ذلك الفن، بل ربما الفن الوحيد، الذي مهما بدا أنه خاصٌ وشخصي ومعنيّ بحياة صاحبه ونزعاته، فإن بوسعه أن يكون أيضاً، في الوقت ذاته، عامّا ومليئاً بدلالات الآخر. ولكن هل تتحقق للكاتب هذه الطاقة الثانية، وهي الطاقة الأهمّ؟ هنا المسألة.

كلّما انتهيتُ مِنْ كتابةٍ شغلتني زمناً، أتساءل:
هل كانت تستحقّ منّي ذلك الجهدَ كلّه،
أم أنّ ما تحقّق ليس أكثر من وهمٍ مجنون؟

فبلوغ الآخرين عن طريق الكلمة معناه بلوغُ عقولهم وعواطفهم، بلوغُ وعيهم ولاوعيهم، على نحو يصعب تحليله، لما يحتويه من قدرات متداخلة في نسج الكتابة، بعضها معرفة، وبعضها تجربة، وبعضها سحر خالص، تؤدّي جميعاً إلى خلق ذلك التماهي العميق الغامض بين القارئ وما يقرأ، فيشعر أن ما بين يديه من كتابه يهمّه، ويثيره، ويفرحه، ويغضبه، ويعلّمه، ويدفع به إلى طلب المزيد من تجربة، المزيد من حب وحلم، المزيد من حياة.

وإذا لم يشعر القارئ بذلك، أو ببعضه، فقد أخفق الكاتبُ اليوم، وسيخفق غداً مرة أخرى، لا لأنّ ما يهمّ الكاتب خاص وشخصي، بل لأن المعرفة والتجربة والسحر لم تتوفّر قدراتها في هذا الهمّ. والكاتب الكبير هو الذي تبقى اهتماماتُه وهمومُه، خصوصياتُه ونزعاتُه، مثيرةً لتماهي الآخرين معه، ومثيرةً لتساؤلاتهم الدائمة حوله، جيلاً بعد جيل.

مع تقلبات الدهر، وعوادي الزمن، يحقّ للمرء أن يتوقف بين حين وآخر ليتأمل في ما صنع من فن، وفي ما هو مازال يصنع، وهل مازال لما صنع فعلُهُ الذي توّقعه ذات يوم؟

ولسوف يتخذ العبرةَ من هذه البحار من الكلمات التي يراها في زمنه تتلاطم حوله، وإذا بها زَبَدٌ لا يبقى في الأرض، وله أن يدير لها ظهره، ولا يطلب إلاّ ما يبقى متألقاً يأخذ العين أينما حطّه الموج، ويحاول أن يضيف بكلماته إلى هذا الألق الذي وَحْده سيبقى ضوءاً يستنير به الإنسان، وهو المهدّد دوماً بالظلام.

* * *

في هذا الصباح، وأنا عائد من رياضتي اليومية سيراً على القدمين، صادفت صديقاً قديماً وهو يوشك أن يدخل العمارة التي له فيها مكتب محاماة، فأصرّ على أن أصعد معه لشرب فنجان قهوة عنده، لأن لديه، كما قال، شيئاً يريد أن يطلعني عليه.

في المكتب أخرج مجلّة قديمة، وقلّب أوراقها، واستقرّ على صفحة وضعها أمامي، وقال: «لا أصدق! لا أصدّق أنك كتبت هذا المقال ونشرته في شهر آب ١٩٦٧ - قبل أكثر من ستّ وعشرين سنة! كأنك فيه تتحدث عن أيامنا هذه بالذات!».

بين الحين والحين أجدني محاطاً بشباب في أوائل عشريناتهم، يحدّثونني عن رواياتي، ويحاورونني فيها، وكأنني نشرتها أمس! ولا أنكر أنني أدهش وأفرح معاً، إذ أرى أن ما كتبته قبل عشرين أو ثلاثين أو أربعين سنة مازال يثير اهتمام قراء شباب، يرون فيه ما يصوّر معاناتهم اليوم، وتطلعاتهم وتساؤلاتهم المقلقة، وهل أقول ضروب عشقهم المحيِّر أيضاً؟

غير أنني أتساءل في الوقت نفسه: هل ما يجدون في هذه الكتابات هو بالفعل ما أردت للقارئ أن يجد يوم نشرتها؟ هل بقيت الكلمات تحمل تلك المعاني التي تخيلتها وقوْلَبْتُها وفق إرادتي، أم أن معاني أخرى توالدت من هاتيك الكلمات بالذات وجعلت تتقولب وفق ما هم يتخيلون ويريدون؟

الكاتب الكبير هو الذي تبقى اهتماماته مثيرة لتماهي الآخرين معه ولتساؤلاتهم الدائمة حوله، جيلاً بعد جيل!

لعلَّ التساؤل غير وارد، أو يجب ألاّ يثير القلق: ما دامت الكلمة بقيت ولم تبدّدها رياح السنين، فلتحمل ما تولّده طاقتها الكامنة من معانٍ، كنتُ أم لم أكن أنا صاحبها. حسبي أنني استطعت أن أشكّل الكلمات التي جاءت وفي تضاعيفها القدرة الغامضة على هذا البقاء والتوالد، عبر أزمان شيمتها الكبرى النكران والتدمير... وما هذا البقاء في الكلمات إلاّ لأن معانيها الأولى تحمل أصلاً بذور الخير والديمومة للإنسان.

أم أن هذا وهم جميل آخر يطيب للكاتب أن يعيش معه؟ بل وهمٌ يطيب له أن يعيش به؟

* * *

كثيراً ما يُسأل المرء عن «نقاط الانطلاق» في ما كتب، و «المبادئ» التي دفعته في اتجاه التأليف... كأنما العملية منطقية جداً ومخطَّط لها مقدّماً. وهذا وهم صرفٌ. نقاط الانطلاق وهمية، والمبادئ وهمية، مهما حاول الكاتب لاحقاً البحثَ عن منظور فكريّ أو زمني لما حقق. بالنسبة لي، كانت نقاطُ الانطلاق عفوية، لا تتأمّل ذاتها. فهي تتبلور في أعماق اللاوعي وتتحول إلى قوة دفعٍ لا يفهمها المرء بوضوح، ولا يدري إلى أين هو منطلق منها. كلُّ ما يعلم هو أن ثمة دفعاً من داخله نحو التعبير عن ذاته، نحو استيضاح مبهماتٍ تعبث به وتقلقه. وتجربته اليومية، مهما تكن عادية، تتراءى له في أشكال يريد تعيينها، وتحديدها، بالكلمة.

أما المبادئ، فهي بدايات، وليست بالضرورة أفكاراً محدّدة، والمهم فيها أنها لا تسمح للذهن بأن يستقرّ حتى يكون قد خاض غماراً من الكلمات، والأسئلة، والمبهمات: فتستقرّ لوقت ما، ليعاود الخوض في هذا الذي يقلقه، ويمتّعه، ويتحدّاه. وما من ريب في أن ثمة غواية هائلة في الكلمات بالذات: فنقاط الانطلاق، إن وُجدت بصيغة ما، فهي النقاط التي يغدو للكلمات فيها إغراءٌ قوي، لذيذ، لا بدّ من الاستجابة له. أما المعاني، أما الأفكار، أما المبادئ، فتأتي فيما بعد، وبعد زمن قد يطول، حين يتراءى للكاتب أن هذا الذي يطالبه بوقته بإلحاح، إنما هو ضرب من قضية آن له أن يفهمها. بل إنه قضايا.

وهل يمكن لأي إنسان، إلا إذا كان مسطّحاً وبدائياً في فكره وعاطفته، أن يبقى في إطار قضية واحدة؟ العالم طوفان من القضايا. وإذا كانت مهمة الكاتب أن يستوضح ما يجابهه من تجربة، وتكاد كل تجربة أن تكون قضية أخرى، فهو إذن مُجابَهٌ بقضايا يستحيل حصرها.

قد يلخّص الواحدُ منا قضاياه بأنها قضية الإنسان، حصراً. ولكن الإنسان مخلوق تاريخي، سياسي، اجتماعي، اقتصادي، ديني، عقلاني، عاطفي، مستسلم، رافض، تقيّ، زنديق، كثير العشق، كثير الكراهية، كثير الغضب، فانٍ كمواسم الربيع، وباقٍ بقاءَ الصخر والريح الهادرة. قضية الإنسان إذن ألف قضية. والكاتب يعي ذلك وعياً عميقاً وقويًّا، كتب في ذلك كله أم لم يكتب.. ثم إن لكل تعبير مستواه، بأكثر من معنى. فالمستويات أيضاً متعدّدة، بمعنى الصُعُد ومجالات البحث والتفكير. وما أروع هذه التعددية التي حبانا الله بها، تمييزاً عن الجماد والحيوان!

* * *

(من نائل عمران إلى سراب عفان ـ أوراق سقطت من «اليوميّات».

«أدركت أنني في الآونة الأخيرة أخذ يصيبني ما يسمى، بمصطلح التصوير الفوتوغرافي، بازدواجية اللقطة ـ وذلك كلما وقعت عيني على شيء أو شخص جميل: لأنني إذ أراه، أراكِ معه في الوقت نفسه، وتتلبّس الصورةُ الواحدةُ الصورةَ الأخرى، لتتحول التجربةُ بكامل انفعالاتها أخيراً إلى تجربة سرابية.

«مثلاً: مساء أمس حضرتُ حفلةً موسيقية، كانت نجمتها عازفة كمانٍ رومانية شابة. أحسست لأول وهلة أن قوامها يماثل قوامك. وجهها قد لا يشبه وجهك بالضبط، غير أنه ببياضه ووردديته، بنضارته وطراوته، أوحى بمحيّاك. أو أن ازدواجية اللقطة فعلت فعلها، فجعلتُ أرى فيها وجهك. وفي الحال، كنتِ أنتِ الواقفة أمامي، ويداك المذهلتان تتحرّكان بالقوس وعلى الأوتار تحرّك السحر. وكان العزفُ بارعاً، واثقاً من قدرة صاحبته. وفي «كونشيرتو ڤيڤالدي لأربع كمانات»، كان لك حضورُ ربةٍ أسطورية تشحن النفس وتزعزع العقل بمستحيلات اللذة الصوتية واللذة البصرية معاً... كنت جالساً في القاعة في الصف الأمامي، على بعد أربعة أو خمسة أمتار من العازفة، وأحسست عند انتهائها من العزف،

أنني يجب أن أنهض وأقبل يديها، يديك، الحاذقتين، الجميلتين، المجنّنتين، على مرأى من الجمهور كله... لولا أنني جَبُنت في اللحظة الأخيرة، وخشيت أن اكتشف أن هذه الكائنة الأسطورية التي أخذتني هي كريستينا وليست سراب، وأنا أريد تقبيل أنامل سراب التي تملأ بإيماءاتها مجال رؤيتي أينما تلفّتُ، تملأه موسيقى: كأنَّ زخارف العين هي زخارف الأذن أيضاً. ورحت أتساءل وأنا أسوق سيارتي عائداً بعد ذلك إلى البيت: هل كنت عائداً من موعد معك؟ لا ريب! مَنْ غيرك بوسعه أن يفجّر فيّ هذه الأحاسيس اللذيذة كلها؟».

* * *

اليوم، وأنا أسوق سيارتي، وقد دخلتُ بها نفقاً على شيء من الظلام، خطرتْ لي فكرةُ أن أكتب فقراتٍ متوالية أقرب إلى الشعر، يتناوب فيها الظلامُ والنور... وخرجت من النفق إلى ضياء الشمس، واستحسنتُ الفكرة.

كانت سوناتات سكارلاتي تتوالى من مسجّل السيارة. فأنا لا أطيق السياقة دون موسيقى من هذا النوع، أركّز ذهني عليها أو، بالأحرى، استسلم ذهنياً لها مع انسياب الحركة، فتتداعى الأحاسيس والصور، وتتمازج متعتي المطلقة بالموسيقى كموسيقى، مع تلك المستحيلات من العاطفة والخيال التي تعجز الكلماتُ عن اللحاق بها. وعندما أصل أخيراً إلى حيث أنا ذاهب، وأطفئ محرّك السيارة لكي أنزل منها، أكون كمن عاد من رحلة داخلية، سريّة، غامضة، لذيذة، إلى الواقع الذي لا بدّ منه والبشر الذين لا بدّ منهم - فأنا ونصيبي معهم. وينتابني الشعور عندها بأنني انتقل من كثافات التجربة وامتلاءاتها إلى ما هو عابر، وهلامي، وعديم الأثر... أخرج من الرؤيا، التي بلا زمن، وأدخل في المباشر المسيَّر باللحظة تلو اللحظة. ولكنني أبقي في مكان ما من دخيلتي أحملُ بعضاً من الرؤيا، شئت أم أبيت. ولعلّ بعضها يتحوّل بلا وعي مني إلى كلمات تتسرّب من أغوار مجهولة، وتستفزّني للكتابة، كيفما جاءت!

* * *

في حالات البؤس والكآبة، التي لا أستطيع تفسيرها، أجد أن الصمت، لا الكتابة، هو الناجع في الشفاء منها أحياناً. أم أن ذلك مجردُ شللٍ مؤقت لطاقة التعبير والتوصيل؟ كنت أقول فيما مضى إن المرء يشتد به الميل إلى الكتابة في فترات البؤس أكثر منه في فترات السعادة، لأن السعادة، من حيث الإفصاح عما في النفس، أَمْيَلُ إلى العقم، إذا قيست بالخيبات والأحزان. غير أنني فيما يبدو غيرّت رأيي، لأن بؤسنا أضحى لا نهاية له، فما عادت به حاجة إلى التعبير المستمر، وفرحنا بات أمراً نادراً، يأتينا في ومضات نورانية علينا أن نحتفي بها قبل أن يبتلعنا الظلام من جديد. أم أن السبب هو عيشنا في زمنٍ بائس كئيب، راح يحاصر حتى قدراتنا اللفظية؟ كلما انتهيت من كتابة شغلتني زمناً وأوهمتني بمتعتها وأهميتها، وجدتني أفاجأ بالإحساس بأنني فُرِّغت وتُهت، فأتساءل: هل كانت تستحق منّي ذلك الجهد كله؟ وهل جاءت عملاً دائم المعنى والسحر كهذه التوكاتا الهائلة لباخ، أو هذه القصيدة للمتنبي، أو هذه السونيتة لشكسبير؟ أمْ أنّ ما تحقق كله ليس بأكثر من وهم مجنون يولد ذاته، ويستمر في التوالد ذاتياً كرؤى المجانين؟

بغداد

لماذا أكتب بالإنكليزية؟ (*)

جبرا إبراهيم جبرا

ترجمة: د. سلمان داود الواسطي

منذ طفولتي تعلقتُ بحب الشعر الإنكليزي، وما إنْ بلغتُ السابعةَ عشرة أو الثامنة عشرة من عمري حتى كنت قد قرأت الكثيرَ من أشعار شكسبير ودرايدن وشيللي وكيتس وبايرون بلغتها الأصلية، وترجمتُ بعضاً منها إلى اللغة العربية، كما قرأت الكثيرَ من الأعمال الروائية بالإنكليزية، والكثيرَ من روائع الأدبين الفرنسي والروسي مترجمة إلى الإنكليزية والعربية. في تلك الفترة من حياتي بدأت بكتابة القصص القصيرة... باللغة العربية، طبعاً. ولغرامي باللغة أسلوبياً، فقد بدا على قصصي أنها تستمد من المصادر البلاغية للغة العربية الكثير من طاقتها، على ما كانت عليه تلك الطاقة، وترجمتُ إلى اللغة العربية قصصاً قصيرةً لأوسكار وايلد وجورج مور وأميل زولا وغي دو موپاسان وجيكوف، بل ترجمت حتى لماكياڤيللي؛ إذ بصرف النظر عن أي شيء آخر، منحتني تلك الترجماتُ الفرصةَ لأن اختبر الإمكانياتِ الأسلوبيةَ للغة العربية ولأن أتعلم كيفية الإفادة من هوَسي بحبها. وعند بلوغي التاسعة عشرة كنت قد أنجزتُ ترجمةَ حياة تشيللي لأندريه موروا، وتعلمت الكثير عن الأدب، خلال ذلك.

عند ذهابي إلى «أكستر» ثم إلى «كيمبردج» لدراسة الأدب الإنكليزي، كنت قد اتخذتُ قراري ذلك عن عمد إذ شعرتُ بأنه لم

(*) ترجمة مقدمة كتاب **احتفال بالحياة** A Celebration of Life، وهو كتابٌ لجبرا صدر بالإنكليزية في بغداد عام ١٩٨٨.

يكن لزاماً عليّ، كطالب جامعي، أن أدرس الأدب العربيّ أكاديمياً.. إنّ ما كنت أريده هو أن أدرس ثقافةً تختلف عن ثقافتي لكي أرى الثقافة العربية بوضوح أكثر، ولكي أراها في سياق مقارن أعمق. كان في نيّتي، في الواقع ومنذ البداية، أن أنفذ بصيرتي في ثقافة أجنبية.. لا لأكون خبيراً بها، بل لكي أرى ما يمكن نقله إلى الثقافة العربية من مصادر ومنابع أخرى لجعل الثقافة العربية أكثر غنىً، وأقوى طاقة على التعبير، وأشد قدرة على التحول إلى قوة دافعة نحو تغيير حركي (دايناميكي) في مجتمعنا.

لا أنوي هنا الدخول في تفاصيل العلاقة بين الهيمنة السياسية والهيمنة الثقافية؛ فلقد تمت مناقشةُ هذا الموضوع مناقشةً مستفيضة من قبل الكثيرين من الكتاب، خاصة فرانز فانون الذي غالباً ما يتوصل إلى استنتاجات مروّعة لا تنطبق، كما أرى، على الثقافة العربية المعاصرة. وكما أوضحتُ في مقالتي: «الأدب العربي الحديث والغرب» فإنّ «الكتاب العرب الشباب أفادوا من الكتابات الغربية... لا لإلقاء الضوء على القضايا العربية فحسب، وإنما لتزويد مؤلفينا بأدوات أمضى لإنجاز مهامهم». ضمن سياق كهذا السياق وجدت نفسي أدرس أدبَ الغرب وفكره وفنه.

ومع مرور الزمن، كتبت الكثيرَ من الشعر والأدب القصصي باللغة الإنكليزية. ولسبعِ سنوات أو ثمانٍ في الأربعينيات كنت أحس بأنّ الإطناب والمحسّنات اللفظية كانت تهيمن على الشعر والقَصص العربي، وأنّها كانتْ أوْهنَ مِن أن تستطيع التعبير عن حدّة التجربة العربية على المستوى القومي أو الفردي. فقررتُ كتابة تجربتي باللغة الإنكليزية بعد أن وجدتُ عربيتي لا ترقى إلى مستوى المهمة؛ ولكن بعد عام ١٩٤٨ توصلتُ إلى قرار هو إنه إذا قبلنا أن اللغة العربية غير قادرة على أن تكون واسطة التعبير عن فكرنا الثوري فإننا نكون قد ألحقنا الهزيمة بهدفنا: إن التغيير ينبغي أن يبدأ مع الكلمة ومع الصورة مهما بدت عليه الكلمة والصورة من صعوبة في الملاحقة، ولهذا عدتُ إلى الكتابة باللغة العربية، ولكن بشكل مختلف هذه المرة. ومع مجموعة من الكتاب والفنانيين من أبناء جيلي أعلنتُ أن الحداثة في الوطن العربي كانت المسيرة التصحيحية اللازمة لتغيير أنماط الفكر والتعبير التي ظلت سائدة دون تغيير يذكر لفترة أطول مما ينبغي. إن الحداثة تعني الانتماء لأنفسنا ولزمننا في الوقت ذاته، ولا يمكن، بالنسبة لنا، إنجازها في أعمالنا الإبداعية إلاّ بالعودة إلى الجذور، مع تطعيم تلك الأعمال بكل مكتشفات الغرب وتقنياته. إن العزلة الثقافية في القرن العشرين شيء مستحيل، لكنّ نقيض العزلة لا ينبغي أن يعني الانطماس والغرق بل الانبثاق والبروز فتتحقق نتيجةً لذلك اسهامةٌ حقيقية في ثقافة القرن وذلك: أولاً بفهمها والتناغم معها، وثانياً بخلق عنصر جديد منبثق من أعماق هويتنا القومية، باستطاعته أن يكون إغناء حقيقياً لهذه الثقافة.

منحتني الترجماتُ فرصة أن اختبر الإمكانيات الأسلوبية للغة العربية، وأن أتعلم كيفية الإفادة من هَوَسي بحبها!

أعود للنغمة الشخصية فأقول إنني كنت، ولنصف قرن تقريباً، مولعاً لا بالأدب وحده وإنما بالفن والموسيقى كذلك. لقد تعلمت في جامعتي «كيمبردج» و«هارفرد» وعلّمتُ في جامعاتٍ منها جامعتي «بغداد» و«بيركلي» في الولايات المتحدة، وألفت بالعربية عدة كتب في النقد الأدبي والفني وترجمت كتباً أكثر في النقد لمؤلفين إنكليز وأميركان، كما ترجمت سبع مسرحيات لشكسبير، فضلاً عن رواية **الصخب والعنف** لوليام فولكنر، الذي (أستطيع القول بين قوسين) كنتُ أول من قدمه إلى العالم العربي. هذا كله مكّن النقادَ العرب، عند مناقشة رواياتي وقصائدي، من القول إنهم يتبينون تأثير الثقافة الغربية في أعمالي الإبداعية، ويذكرون أسماء بعض كتابي الأثيرين مثل ت. س. إليوت وآلدوس هكسلي ووليام فولكنر، ولو كانوا يعرفون وليام بلايك وجون كيتس أكثر، لتبينوا تأثيرهما كذلك. أما دوستويفسكي وبلزاك وستندال وجويس وفرجينيا وولف ود. هـ. لورنس وبروست فقد كنت أحس دائماً بملازمتهم إياي كلما كتبتُ شيئاً ملازمة **ألف ليلة وليلة**.

وأيّاً يكن الأمر، فإنني ما شعرت مطلقاً بأن اتصالي بجذوري، بمجتمعي، بمدينتي العربية، كما فهمته، قد ازداد إلاّ غنىً وعمقاً بحصيلة معرفتي وخبرتي التي كان التفكير العربي فيها، كما أراه، أقوى دوافعي على أية حال.

لم أقرّ مطلقاً فكرةَ الفصل الثقافي بأي شكل من الأشكال. قد يستفيض «شبنغلر»[1] بشرح نظريته حول روح «القبول» العربية[2] وروح «الرفض»[3] الغربية، وقد يكون محقاً إلى حد ما، ولكن إذا كان ثمة حقيقة في نظرية «يونغ» حول اللاوعي الجماعي لدى الأمة، وإذا كان نتاج الكاتب، بطريقة أو بأخرى، تجسيداً جزئياً لهذه القوة الكامنة فيه، فإنّ التأثيرات لا تقلقني بأية درجة، ولا يمكن أن تكون أعمالي الإبداعية في التحليل النهائي إلاّ أعمالاً عربية، بأعمق ما في الكلمة من معنى. لقد تفاعلت الثقافاتُ دائماً لكنها لم تتفاعل أبداً لما فيه إضرار بوعي الأمة لطاقاتها الحية وهويتها المميزة الخاصة بها. إنني على ثقة، ضمن هذا الإطار، بأن العرب، بما يمتلكون من لغة ثرّة وإرث حي لحضارات الشرق

---

(١) الفيلسوف الألماني «أوزوولد شبنغلر» (١٨٨٠ - ١٩٣٦)، صاحب كتاب **تدهور الغرب**.

(٢) في الأصل الإنكليزي «الروح الميجية العربية» The Arabian Magian Soul إشارة حكماء الشرق الثلاثة Magi الذين تبعوا نجمة المشرق ليصلوا إلى بيت لحم حيث ولد السيد المسيح، فكانوا أول من آمن به وقبل دينه الجديد، فأصبحوا رمزاً للإيمان الروحي.

(٣) في الأصل الإنكليزي «الروح الفاوستية الغربية» The Western Faustian Soul نسبة إلى الدكتور فاوستس Faustus، وهو شخصية أسطورية خلقت في ألمانيا خلال القرون الوسطى لتعبر عن روح التحدي والتضحية بكل شيء من أجل المعرفة المادية، إذ باع فاوستس روحه للشيطان لقاء المعرفة والسطْوة. «**المترجم**»

الأوسط المتعاقبة التي خلقها أسلافهم، قادرون على امتصاص التأثيرات الثقافية بشكل صحي، كما فعلوا قبل ألف عام، وقادرون على انتاج أدب وفن أصيلين وصادقين في التعبير عن أعماق ذواتهم وأخلاقيتهم. وهكذا يستعيدون مكانتهم: مسهمين فاعلين في رؤى زمنهم وخياله وطريقته في التفكير. وهكذا يكونون على اتصال وثيق مع زمنهم، ولكن مختلفين بما فيه الكفاية لإعطاء عبقريتهم تميّزها الخاصّ بها.

ربما يكون من المناسب أن أقول هنا شيئاً عن إغواء الكتابة باللغة الإنكليزية، هذه «السيرانة»[٤] الشقراء التي تتردد أغنيتها أبداً في أذنيّ المفتوحتين.

إذا قبلنا فكرة عجز العربية عن التعبير عن فكرنا الثوري، فإننا نكون قد ألحقنا الهزيمة بهدفنا!

لم تعد الكتابة باللغة الإنكليزية ظاهرةً استثنائيةً لافتة للنظر؛ فالعديد من المثقفين والأساتذة الجامعيين العرب في إنكلترا والولايات المتحدة وفي لبنان ومصر والأردن، على نطاق أضيق، يكتبون بالإنكليزية. لكن اللافت للنظر، على أية حال، هو أنهم جميعاً وبدون استثناءٍ تقريباً، يكتبون بها دراسات أدبية أكاديمية أو مقالات سياسية واجتماعية ذات طبيعة رصينة جداً، لكن القليل منهم جازف في الكتابة الإبداعية بها. ولا أستطيع أن أتذكر إلاّ اثنين أو ثلاثة من العرب الذين كتبوا الشعر والقصص بالإنكليزية خلال الخمسين سنة الأخيرة، في حين أن الكثيرين، ومعظمهم من المغاربة والجزائريين والتونسيين، قد كتبوا رواياتهم وقصائدهم باللغة الفرنسية فقط، وحقّق بعضهم تميزاً ملحوظاً في فرنسا ذاتها. إن هيمنة اللغة الفرنسية على هؤلاء كانت من الشدة بحيث أن الكثيرين منهم أخذوا في السنوات الأخيرة يتحدثون بنغمة اعتذارية عن كتاباتهم بالفرنسية كما لو أنها كانت انحرافاً قسرياً ينال من ثقافتهم وهويتهم القومية، ولقد حاول بعضهم في الواقع تعلم العربية مجدداً، وهم الآن يبذلون الجهد متعمدين الكتابة بها إلى جانب الفرنسية، إن لم يكن بالعربية وحدها. أما الذين يكتبون بالإنكليزية فإنهم، على أية حال، لا يحملون مثل هذا الشعور بالذنب، فالكثيرون منهم يواصلون الكتابة بالعربية أيضاً، ولم تستطع الإنكليزية جرف أيّ منهم كما فعلت في الهند وباكستان وبعض أجزاء أفريقيا لأسباب مفهومة.

كانت تجربتي مختلفة، فبعد أن كتبت الكثير بالعربية قبل بلوغي العشرين، أغرتني دراستي للأدب الإنكليزي بالابتعاد عن الكتابة بالعربية لبعض الوقت.

في عشرينيات عمري كتبتُ الشعر بالإنكليزية بشكل منتظم (وقد نشر البعض منه في لندن وفي القدس). وكانت أول روايتين قصيرتين لي قد كتبتا بالإنكليزية أيضاً، وبسبب تدريسي للأدب الإنكليزي بدت كتابتي بالعربية غير قادرة على إعطائي الرضا الكافي عن نفسي، خاصة وأنني قد وجدت القليل جداً من الشعر والرواية المكتوبة بالعربية خلال الأربعينيات مما يستحق أن أباريه. لكنني عندما أكملت في منتصف الخمسينيات كتابة أول رواية رئيسة لي بالإنكليزية، وهي رواية **صيادون في شارع ضيّق** (التي نشرتها في لندن دار «هاينمان» عام ١٩٦٠)، أحسست بأنني قد حقّقْتُ ما أردته وأنه لم تعد هناك بي حاجة لكتابة القصص أو الشعر بالإنكليزية: فلقد كنت أكتب الكثير بالعربية، وكان ما كنت أكتبه يُقرَأ في الوطن العربي بأسره ويحظى باستجابة جيدة من القراء.

ومع أنني جنيت في منتصف الستينات حصاداً متأخراً من القصائد باللغة الإنكليزية (غير القابلة للترجمة إلى العربية شأنها، بالطبع، شأن معظم الشعر الحديث)، فإن ما كتبته بالإنكليزية منذ ذلك الوقت كان بشكل أساس مقالات حول الأدب العربي المعاصر وحول الفن، وكان معدّاً للنشر خارج الوطن العربي. لقد حاولت في تلك المقالات أن أنقل للآخرين شيئاً من الاستثارة والإحساس بالإنجاز الذي حققه الكتّاب والفنانون في جزئنا هذا من العالم، ومعظمهم كان في الواقع من أصدقائي المقربين (...)

بغداد ٣٠ نيسان ١٩٨٨



(٤) السيرانة Siren، في الأساطير الإغريقية والرومانية: هي «عروس البحر» التي تغوي البحارين بغنائها فينجذبون إليها مسحورين. لم يسمع أغنيتها من البشر سوى «يوليسيس» الذي ترك أذنيه مفتوحتين بينما جعل بحارته يغلقون آذانهم بالقطن المشبّع بالزيت كي لا يسمعوها وينجذبوا إليها لما فيه هلاكهم. **«المترجم»**

ذاكرة الآداب

في هذه الزاوية، تفتح الآداب نفسها على ذاكرتها، فتعود إلى ماضيها، تكشف مفارقه، وعلاماته المضيئة، وهناته، وملامحه، وآماله، وإحباطاته. وإذ تعود إلى ذلك الماضي، فإنّها تسعى إلى وصل أجزائها، بالاغتناء من تجاربها، دون أن يعني هذا بالضّرورة إيثار ما سلف منها على ما خلف، ولا جلد ذاتها على ما قصّرتْ في القيام به أربعين عاماً أو تزيد.

إن ذاكرة «الآداب» ليست إلاّ ذكريات جيل عربيّ على مشارف القرن الحادي والعشرين، يكشف أيّامه الماضية ـ بما فيها من عزيمة وشباب وأحلام وجموح ونجاح وإخفاق ـ على خلفه أو مجايليه الجدد. وقد يُعلّق صاحب المجلّة أو مدير التّحرير أو طرف ثالث على بعض ما جاء فيها، نقداً أو نقضاً أو تثميناً أو إضاءة. وسوف ترصد «الذاكرة» أهمّ القصائد، أو المقالات، أو القصص القصيرة، أو الأبحاث النّقدية، أو التمثيليّات القصيرة، أو النّصوص الشّاعريّة، الّتي كان لها وقعٌ في السّاحة الثقافيّة العربيّة آنذاك، أو صار لها مثل هذا الوقع اليوم.

شارك المرحوم جبرا إبراهيم جبرا مجلة **الآداب** في مسيرتها منذ سنتها الأولى. وظل يتابع الإسهام فيها، بين الحين والحين، بمقالاته ودراساته وقصصه، وإن كان قد انقطع أكثر من عشرة أعوام، منذ عام ١٩٥٥، عن الظهور على صفحاتها. وربما كان ذلك بسبب أنّ مجلة **شعر** التي صدرت في تلك الفترة، قد اختطفته من **الآداب**...

والجدير بالذكر إن المادة الأولى التي نشرتها المجلة لجبرا، في العدد السادس من السنة الأولى ١٩٥٣، «هكذا تمرّ بنا الأعوام» يمكن اعتبارها من «قصائد النثر»، بالرغم من أن المجلة لم تصنّفها في هذا الباب. غير أنّ المجلة تحكم على المادّة التي تختارها بمنظار القيمة والجودة وحدهما، وقد حكمت آنذاك بجودة ذلك النصّ الذي نشر افتتاحية في ذلك العدد.

على أن ما يجعل لجبرا إبراهيم جبرا قيمته العظمى إنما هو فنّه الروائي والقصصيّ. وقد اخترنا له في **ذاكرة الآداب** إحدى قصصه الأولى التي نشرت في المجلة في العدد العاشر من السنة نفسها ١٩٥٣، أي منذ اثنين واربعين عاماً، وهي بعنوان «أصوات الليل» وقد أرسلها لنا من جامعة هارفارد بالولايات المتحدة. وقارئ هذه القصة سيكشف بلا ريب «هموم» جبرا إبراهيم جبرا الأدبية، سواء من حيث الموضوع أو من حيث الشكل. فهذه القصة تطرح مشكلة أساسية هي مشكلة «الهوّية» العربية وارتباطها بالنضال، ولا سيما من أجل فلسطين، وهي المشكلة التي لا تزال حتى اليوم، بل أكثر من أي يوم مضى، تشكل الهمّ المركزي والقضية الأولى في الحياة العربية؛ فكأنّ جبرا كان يرهص بمسيرة الأمة العربية وما ستواجهه من المآسي... وذلك بأسلوب شديد الإمتاع ولغة بالغة الإشراق.

«الآداب»



أصوات الليل

جبرا إبراهيم جبرا

«إن تعظمك النساء....» بدأ عدنان، ثم تنحنح ليجلو حنجرته وأرسل نظرة لها معناها في الحلقة الصغيرة من الشباب الجالسين حوله. وقد أضاء وجهه وتوترت عيناه واتسعتا. فأدركوا في الحال إنه يبغي أن يتلو آخر ما نظم من الشعر. كان «الكازينو» المطل على دجلة يكاد ينفتق بمن فيه ويبح باللغط والضجيج. والاستكانات ترنّ، والنرد يطقطق، وقطع الدمينو تقع على الموائد في طَرقَات متعاقبة، والراديو يعلو بجئيره فوق الجميع.

ولكن حلقة عدنان سكتت لتصرف عن آذانها ما استطاعت كل صوت سوى صوته، وقد علا كصيحة فوق هدير البحر، ويمناه بأصابعها الممتدة تعلو وتهبط بايقاع:

«إن تعظمك النساء....»

ولا أذكر أبيات قصيدته بالنص، ولكن لن أنسى فحواها. وهو أن النساء يعظمنك رمزاً لشهواتهن، لكي يصلبنك يوماً على نخلة وفمك فاغر لغبار الهاجرة. فيسكبن الخمر على قدميك، ثم يأكلن عينيك ويندبن شفتيك لأن ليس من يقبلهما، ثم يرقصن حول أوصالك وهن يقطّعنك عضواً عضواً، ويسكبن الخمر من جديد، ثم يفرغن مثاناتهن، فينمو الشوك حثلاً حول بقاياك.

فهتف حسين: «عظيم! أعد، بالله أعد!»

وبصوت أشد اهتزازاً من قبل ـ وكان صوت عدنان إحدى خدعه المسرحية، فهو يقول: ما نفع تلاوة الشعر إن لم تكن درامية أو أشبه بصوت الوحي؟ ـ أعاد عدنان تلاوة قصيدته.

فهز عبد القادر رأسه، وهو شاب طويل الشعر ضامر الوجه، له نظرياته في كل أمر من أمور الحياة، من الشعر إلى الثورة، وقال: «ولكنها ملأى بالمرارة».

فأجاب حسين: «أما أنا فأقول ليس فيها مرارة كافية. تذكّر أن عصر الورود والفجر الندي قد راح وولّى. إننا نريد شعراً خشناً آكلاً يستفز سامعه بل يغضبه.»

فقال عبد القادر، والغليون بين فكيه: «أخشى أن ليس في ذلك إلا وقفة المتظاهر. وذلك يعني أن مثل ذلك الشعر كاذب».

فقال عدنان: « كاذب، كاذب! أليست فيه خلاصة لمئات الاختبارات الإنسانية؟ قد تكون أنت صاحب هذه الاختبارات أو غيرك. هل لذلك أهمية؟»

قال عبد القادر: «أقصد أنه كاذب لأنه ليس صحيحاً بالنسبة إلى الحياة».

ـ وما الصحيح بالنسبة إلى الحياة، أرجوك؟ الحكمة المملة التي تملأ الكتب القديمة؟ واقعية الروايات المعاصرة؟ قيل: أعذب الشعر أكذبه. وكان الأفضل لو قيل: أصح الشعر أكذبه. فقد مرت القرون الطويلة على شعرائنا وهم يبتدعون أكاذيبهم من أجل «العذوبة»، أما أنا فأوثر ابتداعها من أجل الحقيقة. وما الرموز إن لم تكن أكاذيب كبيرة تبتدع لخدمة الحقيقة؟ وبما أن حقيقة الحياة هي المرارة والقذارة والخيانة والشر ـ وهل كان لأحد من شعرائنا «العذبين» الجرأة للاعتراف بذلك؟ ـ لن تكون إلا المرارة غاية «الكذب ـ الحقيقة» في الشعر. إني أدع الورود وندى الفجر لك.

فاشتدت شفتا عبد القادر وبدت فيهما القسوة: «ومن يريدها؟ إن ما أريده هو الفن للشعب وعن الشعب. أريد من الشعر أن يكون صوت المجتمع، لا شطحات أفراد معتوهين. على الشاعر أن يقلق على أمراض أمته ويجد لها العلاج».

وقال كريم: «يجب أن يسترشد بمبدأ سياسي، فيستطيع حينئذٍ أن يكون مرشداً للشعب».

فتأفف عدنان قائلاً: « أعرف نظرياتك كلها».

وأضاف حسين: «الثرثرات المعهودة».

فقلت: «إني أميل إلى الاتفاق مع عدنان. فقد كان للإنسانية منذ أقدم العصور أنبياء ومعلمون دينيون وقادة سياسيون لينصحوها بما تفعل وما تتجنب وإلى أين تذهب، ومع ذلك فإن الإنسانية ما زالت في حالة محزنة. ولست اعتقد أن الشعراء سيوفّقون في ذلك أكثر من غيرهم. فلنسمح لهم إذن بخلق المتعة لنا، إذا لم يستطيعوا خلق أي شيء آخر. فلعل البشر عن طريق المتعة يبلغون من نعمة الله ما لم يبلغوه من قبل».

فأضاف عدنان: «المتعة بالمرارة».

فقال عبد القادر: «أريد فهماً، لا متعة. فإذا جاء الفهم عن طريق المرارة صفحنا عن المرارة نفسها. ولكن يجب أن نضع المرارة في خدمة مجتمعنا: يجب أن نستهدف الخلق عن طريق الهدم. والمشكلة هي كيف نفعل ذلك».

كان لعبد القادر عينان كبيرتان عميقتا المحجرين، يظلل أسفلهما هلالان من الزرقة. وخداه العظميان وفكاه المربعتان توحي بشكل جمجمة حية. وكل شيء عنده «مشكلة» يجب معالجتها لغرض معين وبدون رحمة. وكلما فاه بعبارة، التمع في عينيه بريق يضطرب له جليسه. وراح يقول: «إن مشكلتنا هي كيف نستخدم الفنون في قضية الفقراء وأشباه الجاهلين. لم يقض على أدبنا إلا هذه الفردية المنرطلة العقيمة في أدبائنا الذين يتنكبون عن الجماهير».

فأجاب عدنان: «أما أنا فأعتقد بنقيض ما تقول. لا أظن أن في أدبائنا فردية كافية. أنهم على الأغلب عموميون، مرتخون مائعون، وهذا بالضبط مايريده جمهور ليس له من القراءة والكتابة إلا النزر اليسير. بل إن أكثرهم يحاول أن يعلّم ويرشد، ولكن تعليمه من اسخف ضروب التعليم. وهم لا يتنكبون عن الجماهير: كل ما في الأمر هو أنهم يعتقدون أن الارتفاع بالشعب لا يجيء، في هذا العصر الوثاب، إلا عن طريق أحياء الفكر القديم. ولهذا تراهم يَلغُون بكل ما هو رث وبال. ولا يكتفون بالعلماء الذين من وظيفتهم أن يخترقوا طبقات القديم، بل يحثوننا جميعاً على الاقتداء بهم. فهم يخلطون بين الهواية التاريخية والفكر الابداعي. وهذا السبب في أنك لا تستطيع هضمهم. وكلنا لا نستطيع هضمهم، وها هم شيئاً فشيئاً يغلفهم السكون والحمد لله، فذلك خير لهم. أما الأدب الوحيد الذي يستطيع البقاء، فهو ذلك الذي تخلقه أذهان حظيت بسهم وافر من الفردية».

فقال عبد القادر في شيء من الحنق: «ليس الأديب من هؤلاء إلا بهلواناً بين جمهور من الكسحاء. إننا لا نريدهم. إننا نريد أناساً يعرفون كيف يستفيدون من أعضائهم ليعلّموا الآخرين كيف يستفيدون منها. والمشكلة بالطبع ليست مجرد مشكلة أدبية».

فردد كريم كالصدى: «لا، إنها ليست مشكلة أدبية صرفاً. إنها سياسية».

فقال حسين: « الثرثرات المعهودة! فكلما ذهبت إلى الماخور بقصيدة إلى سميحة، وجب عليّ أن أذهب إليها برسالة سياسية. ها؟ إنني أفضل أن أذهب إليها، كما أفعل دائماً، ومعي قصيدة عنها. ولكنني لا أمسها مطلقاً، لأنني أعتقد أن السيلان والمعدة الخاوية لا يتفقان كثيراً. كلّ ما هناك هو أنني أنفعل بالجمال والشفقة، ويلذ لي أن أرى لعنة الشر تنهش رونق الحياة. لا أكثر ولا أقل».

فقال كريم: «إنك انحطاطي يا حسين!»

ـ أنا انحطاطي؟ طبعاً، طبعاً. ألست أقيم في بيت كالقصر؟ أو ليس عندي طاهيان وثلاثة خدم وسائق سيارة؟ سيارتي «الكاديلاك» من موديل السنة القادمة، ولي أربع خليلات. طبعاً أنا انحطاطي!

فضحكنا جميعاً. حتى عبد القادر ابتسم، ممسكاً بغليونه بين أسنانه.

وقال عدنان: «إنك تستحق استكاناً آخر من الشاي على هذه النكتة. بوي!»

فقفز نحونا الخادم، وهو غلام مشدود الجسم، أشعث الصدر يكشف قميصه الرث عن صدره، وفي زاوية فمه عقب سيجارة. «استكاناً آخر من الشاي، وليكن من أحسن ما عندك!»

«حاضر عيني!» قال الخادم واختفى في حشد الجالسين وإذا عدنان يهمس إليّ: «رأيتك مرة أخرى. مالك تكرر النظر إلى ساعتك؟»

قلت: «أنت تعلم أنني مدعو للعشاء في بيت سلمى الزبيدي هذا المساء».

قال: «مازال هناك متسع من الوقت. إنها ليست الثامنة بعد. وفي وسعك أن تمشي إلى بيتها في عشر دقائق».

قلت: «أعرف، أعرف...»

كان قد انقضى شهر منذ أن قابلت السيدة سلمى الزبيدي لأول مرة، يوم طلبت إليّ أن «أثقف» ابنة أختها سلاف الصفوي، باعطائها درسين في الأسبوع. وقد تركتْ سلمى دعوة خطية للعشاء مع سلاف لتعطيني إياها. ولما سألت تلميذتي أذاهبة هي أيضاً للعشاء عند خالتها، ضحكت، أجل ضحكت كأن سؤالي يبعث على الضحك، وقالت: «إنني أسمع عن حفلات العشاء وأقرأ عنها، ولكن ذلك لا يعني أنني أشترك فيها».

ـ لماذا؟

ـ لأسباب ظاهرة.

ـ أ... في الواقع لم تخسري شيئاً.

ـ من يخسر شيئاً لم يحصل عليه قط؟ ولكن أصحيح أن في هذه الحفلات يتكلم المدعوون بالتلميح وأن... دسائس الحب تنتعش؟

ـ ذلك أمر مبالغ فيه جداً.

ـ لا أدري، ولكن ليتك تحضر إحدى حفلاتنا النسوية. إن المرء ليظن من حديث النساء حينئذٍ أنه ليس في الدنيا شيء سوى الحب.

سرني أن أراها تستطرد، ولو قليلاً، عن النحو الإنكليزي الذي كنت أدرسه إياه، غير أنني لم أكن مستعداً للبحث معها عما إذا كان في الدنيا شيء سوى الحب. فصرفت الموضوع بضحكة مني لم تستجب لها سلاف، وعدنا إلى الدرس.

أما الآن، فالظاهر من حديث جلسائي أن هناك أشياء أخرى تشغل على الأقل بال الشباب. فالمسألة الخطيرة عند عبد القادر (وهو يدخن غليوناً لأنه، كما يقول، أرخص من السجائر) هي مسألة الفن للشعب بعد القضاء المتوقع على «غير المرغوب فيهم» سياسياً في البلاد. ولكن كثيراً ما كان يسئمني في مثل تلك الحلقات أن أراهم يثورون ويتشاجرون لآراء أولية. وكنت في شيء من إرهاق الإرادة أضع نفسي مكانهم لأذوق نشوة اكتشاف آراء كتلك لأول مرة، فقد كانوا كمن ينظر إلى دجلة ثم يهتف فجأة: «أنظر! إنه يتحرك! وفيه سمك يعوم!»

راح عبد القادر يستفيض في الحديث عن الكتابة، قائلاً إن القصص يجب أن تستقى جميعها من حياة المعدمين والمتسولين والمجرمين، لكي تكشف عما سمّاه بالتفسخ والنتن في وسطنا. وإذا الجميع فجأة يصرخون فرحاً عند مرأى توفيق وهو مار بالمقهى ويدعونه إلى الجلوس معنا. لم أكن قد رأيت توفيق من قبل، وهو دون الثلاثين بقليل، نحيل، ذو عينين ضيقتين حادتين اشتبهت في أنهما زرقاوان، وكان لابساً عقالاً وعباءة بدوية، وحالما عرّفت به، فتح أطرافها وكشف عن حزام للرصاص يلبسه تحت العباءة (كأنه قد وصل تواً من معركة) وقال: «هذا فخري وعاري!»

فقلتُ: «إنّه في غاية الروعة».

فقالَ فخوراً: «إنه في غاية الروعة، ولكني كلما لقيت أخاً من فلسطين أدركت أنه من العار أن ألبسه هنا، لا في جبهة القتال في فلسطين».

فأثر كلامه فينا جميعاً، وقد أدرك هو ذلك، ثم جلس وحييناه من جديد، وطلبنا له شاياً.

ويبدو أن كريم، وهو الظل الهزيل لعبد القادر، كان يعلم ما الذي يستفز ضيفنا، إذ قال: « كنا نتحدث عن الأدب والشعب».

فضحك توفيق قائلاً: «يسعدني أن أراكم، كلما عدت من مضارب العشيرة، ما زلتم تتكلمون. ليس هناك مثلنا في الكلام».

ـ كنا نتكلم عن الكتاب والشعراء. ويعتقد عبد القادر أن قصصنا يجب..

ـ أعرف، أعرف، ولكن هناك شيئاً واحداً لن تتعلموه. وهو أن القصص والرسم والموسيقى، إلى آخر ما هناك من خزعبلات حياتكم الخانعة، ليست إلا من اختلاق المدنيّة».

ولم أفهم مرماه فسألته في براءة تامة: « أتظن إذن أن علينا أن نشجعها أم لا نشجعها؟»

فأجاب توفيق: «لا حاجة بكم إلى تشجيعها، لأن المدنيّة ستفعل ذلك مهما حصل. ولكنك تعلم أن المدنيّة تعني التقهقر؟»

ـ آه؟

ـ إنها تعني المرض، الفساد والفن نتيجة هذا الفساد، إنه الغاز السام الذي ينفثه هذا المستنقع الفسيح الذي ندعوه الدينة.

فأشار عدنان إليّ بعينيه كمن يقول: دعه يتكلم.

فسألته: «إذن، تعتقد أن لا حاجة إلى فن؟»

فأجاب: «يتوقف ذلك على ما إذا كنت تريد المحافظة على مدنيّتكم. وكل فنان بالطبع، وكل كاتب قصة، وكل روائي، يطعن بخنجره المسموم جسم الحياة الصحيح، لأنه يخدم قضية المدنيّة. وما المدنيّة؟ إنها، كما يدل اشتقاق الكلمة، حياة المدن، والمدن تعيش على حساب الصحراء والريف وما الذي تحصل عليه في النهاية؟ هذا...» وأتى بإيماءة واسعة بيده يعني بها الجمهور الكبير في المقهى. «قاعدين على مؤخراتهم، يلغون طيلة النهار، يتململون ويسأمون، يصيبهم الإمساك، ثم تصيبهم العنة ـ والعنة متفشية فيهم حتى غدت أكثر نساء المدن أما مساحقات أو متهتكات... هذه هي المدنيّة. ثم يأتي الفنانون ويستخرجون من أمراضهم وخنوعهم أحلاماً مزوقة. أحلام؟ لا، بل قيء. أتريد حضارتكم؟ إليكم بالقيء. ها ها ها!» ونظر حوله وصاح: «بوي! ماء، ماء!» ثم أتى بشخرة عنيفة جلا فيها أنفه وحنجرته، وقذف من شفتيه كتلة كبيرة من البلغم على الأرض.

فأخذ عبد القادر غليونه من بين فكيه وقال: « أعدنا إلى سخافاتك مرة أخرى؟ ألا يكفينا أن الصحراء منذ قرون تلتهم مدننا وأراضينا الخصيبة، فتريد منا الآن أن نتوقف عن مقاومتها؟»

فأجاب توفيق: «أنا لا أريد أن تتوقفوا عن مقاومتها».

وصب له الغلام من ابريق نحاسي كأساً من الماء شربه توفيق جرعة واحدة وأردف: « كل ما قلته هو أن الفن قيء المدنيّة، لأن المدنيّة بدورها هي مرض. وكل مرة أعود فيها إلى المراعي الفسيحة

التي ترعاها عين الله، بين المواشي الثاغية والكلاب النابحة، ازداد يقيناً من ذلك. هل ركبت حصاناً في حياتك؟»

- ومن يريد حصاناً إذا استطاع أن يركب سيارة؟

- سيارة تشتريها من أمريكا بعرق... حين تستطيع أن تركب جواداً عربياً أصيلاً؟ هل ركبت جملاً يوماً؟ طبعاً لا. هل نمت ليلة في خيمة؟ هل صليت مرة في وسط أفق رحب كأنه دائرة الفلك حولك؟ هل قضيت في حياتك ليلة حراسة وبين يديك بندقية محشوة؟ هل عرفت غزوة؟ هل اشتركت في مخاطرة يوماً لتقصّ عنها، أو هل أصغيت إلى قصة مخاطرة - اصغيت إليها، لا قرأتها؟ طبعاً لا؟» وحضر شايه فشربه في جرعتين متواليتين. «تلك هي الحياة العربية الصحيحة، وليس بباقٍ سواها.» ثم ألقى عليّ نظرة نافذة وقال: «أقلت لي إنك أستاذ؟ لعل الأستاتذة الذين تلقوا العلم في الخارج لا يروق لهم رأي كرأيي. ولكنك ربما تعلم خيراً مني أن العرب ما ضاعت ريحهم إلا عندما استقروا في المدن التي فتحوها. لقد نخر في عودتهم ترف الأمم التي قهروها بيأسهم. ولكن ما الذي كان مصدر قوتهم أول الأمر؟ الصحراء. فالصحراء معقلنا وحصننا، خبزنا ومأوانا. وما الذي سيعيد للعرب إذن بأسهم ونشاطهم؟ الجواب واضح: العودة إلى الصحراء. العودة إلى خشونة الصحراء وسنّتها الأخلاقية. العودة إلى الصراع بين القبيلة والقبيلة لكي نبقي على صحتنا ويقظتنا. وهناك في الصحراء لن تستخرج القصص من أحلام أفراد مخنّثين خائبين، يحسبون الحب أعظم مكتشفات الإنسان ومع ذلك لا يحصلون من ملذات الحب إلا على جلد عميرة! هاها! المعذرة عن هذا الكلام. فنحن أبناء الصحراء لا نؤمن باللف والدوران، ونسمّي الأشياء باسمائها، لأن لنا معداً قوية، ومتعتنا جسدية ومباشرة. وقصصنا هناك هي أخبار أناس حقيقيين وحوادث حدثت بالفعل. ولا يهمنا أن نسجلها في الكتب، لأنها تبقى حية على شفاهنا. أعمالنا الفنية الحية هي نحن أنفسنا، وكل ما عدانا ميت ولا قيمة له. أتعرف قصة البدوي الذي شعر مرة بدافع يحدوه إلى صنع تمثال؟ لقد أراد أن يصنع تمثالاً لامرأة ميتة كان يحبها، ولكن لم تكن لديه مواد يشتغل بها. غير أنه وجد كمية من التمر. فصنع التمثال من التمر. وجاع في الصباح التالي، فأكل التمثال! وقد أصاب في ذلك. فنحن أنفسنا يا سيدي تحف الجمال الوحيدة، والحمد لله الفنان الأوحد.»

فانفجر عدنان بقهقة مدوية، وقال: «نحن أنفسنا تحف الجمال الوحيدة! ما أعظم خداع النفس! والمخلوقات القاطنة في أكواخ «العاصمة» تلك المخلوقات القبيحة، القذرة، الهزيلة جوعاً، هي تحف من الجمال ولا ريب!»

فتصدى له توفيق قائلاً: «مدنيتكم هي التي حطت منهم - حضارتكم الكريهة.»

قال عدنان: «وسكان الأهوار في الجنوب، الذين يعيشون مغموسين في مستنقعات الأرز حتى يتساقط اللحم عن أقدامهم وكواحلهم، هم تحف من الجمال أيضاً!»

ولم يمهله عبد القادر للجواب إذ قال: «لو سمعك اعداؤنا لعشقوا كل كلمة فهت بها.»

- «ماذا تعني؟»

- «أعني أن اليهود يتمنون لو نعتقد نحن بضرورة العودة إلى الصحراء.»

فاشتعلت عينا توفيق غضباً وصاح: «يا ابن الـ... لقد رأينا أمثالكم في حرب فلسطين. ملأتم الدنيا كلاماً وتشدقاً ولكن في ساعة العمل تحجرت مفاصلكم لأن الانكليز والأميركان لم يتفقوا معكم. ولولانا نحن العشائر، لكان الانكليز ما زالوا على ظهوركم في البلد حتى الآن.»

فقال كريم: «لم يكن لدينا تنظيم سياسي صحيح، وما زلنا نفتقر إليه. ولكننا لا ندعو الناس إلى العودة إلى البراري والفلوات لندفن رؤوسنا في الرمال.»

- ليس في قلوبكم ذرة من الإيمان. تلك هي بليتكم. كلكم تنضحون كلاماً، ولكن لا ذرة من الإيمان فيكم ولا قطرة. تعالوا عيشوا في خيام الصحراء شهراً واحداً، أعلمكم كيف يشعر الإنسان عندما يعمر قلبه بالإيمان، وكيف يحق لكم حينئذٍ أن تفتخروا بأنفسكم هذه الصغيرة العاجزة.

لقد كان توفيق كالسلك الكهربائي المعرّض، في لمسه خطر وفي مقدوره أن يفوق كلاماً جميع من يعيّرهم هو بكثرة الكلام. وقد لاحظت أن الشباب الآخرين قد يخالفونه في الرأي، ولكنهم معجبون بفصاحته ويستمتعون بفوران حديثه ولعلهم كانوا يمازحونه ليستدرجوه إلى مثل ذلك الفوران. ولكن الساعة كانت الثامنة والثلث، وكان عليّ أن أتركهم لأبلغ بيت سلمى في الثامنة والنصف.

* * *

كان الليل قد انتصف عندما انفضَّ المدعوون في بيت سلمى، فشعرت برغبة في رؤية عدنان والتحدث إليه مرة أخرى، فعدت وحدي ماشياً، والهواء البارد يهب عبر النهر بليلاً منعشاً. فلما بلغت «الكازينو» حيث تركت صحبي يتناقشون، وجدت أن المقهى قد تحول إلى مكان فسيح خال، وقد رصفت كراسيه فوق الموائد، إزاء أحد الجوانب، وأوراق الجرائد الممزقة تزحف مع الهواء عابثة على الأرض الملطخة. وكان هناك في الضوء الوحيد الباقي في أحد الأركان، بضعة رجال يتحدثون في هدوء بين أعقاب السجائر، وحسين جالساً على طرف منهم يقرأ في مجلة.

فسألته: «أين الجماعة؟»

فقال: «ذهبوا إلى «الليالي الذهبية» مع توفيق لشرب العرق.»

و«الليالي الذهبية» مقصف قريب، فمشيت نحوه، وإذا عدنان وتوفيق يخرجان منه، وهم يضحكان، وفي مشيتهما ترنح واضح.

فصاح عدنان حالما لمحني: «ها؟ أعدت من بيت سلمى؟ إيدك بالدهن!»

فقال توفيق: «لماذا؟ أصبية سلمى؟»

- في سن جدتي، أو على الأقل في سن الأربعين. ولكن إذا شددت ظهرك بسلمى الزبيدي، حصلت على ما تريد!»

فقلت: « يظهر أنك سكران.»

- سكران؟ سلمى الزبيدي ابنة خالة أُمي، وأنا أحبها واكرّمها. ولكنها حشرت نفسها في ذلك الوسط المصطنع الكريه، لتكون محاطة بمدعوين ليلاً ونهاراً فلا تتكلم إلا بالانكليزية. لقد قررت أن أزورها غداً وأخبرها برأيي فيها.

فقال توفيق: «نأخذها معنا إلى الصحراء، ونحجبها، ونبقيها في خيمة مع النسوة والماشية. ولتتكلم بالانكليزية عند ذلك إلى أن تشبع!»

- أي صحراء يا توفيق؟ حتى العرق لا يقتلع الرمال من رأسك؟

- أليست الرمال أصفى وأنظف من كل هذه البيوت المحشوة بمن فيها، والشوارع البائسة التي قضيت عمرك تتشبب بها؟

- لو تدري ما أتمناه لشوارعنا التي أعشقها، لو تدري فقط! إن ما أتمناه هو أن أراها وقد انقلبت رأساً على عقب، وبيوتنا وقد خوت، ونساءنا وقد ملأن الأزقة عربدة، والدم يجري حتى الركب. لا صحراء ولا مدن، ولا فن للشعب، ولا سياسة، ولا مباغي ولا حفلات عشاء. فوضى متضاغية، وعبد القادر يرفع غليونه من بين أسنانه الصفراء ليغبّ من بول الشعب، وسلمى تصب خمرتها الفرنسية لعشر جيف حولها، وأنا أنعب بقصيدتي الأخيرة فوق الخرائب.

كان لصوت عدنان أنين في الطريق الخالي كرنين أجراس ضخمة في وادٍ من الصخر والشوك. يتكلم وهو يدافعنا على الرصيف المشجّر، ويقف بين الخطوة والأخرى، ويرفع يده وينزلها كأن الفاظه تعلو وتهوي معها.

فقال توفيق: « والله لأُركبّنكَ فرساً، وأُحملنك بندقية وأُعلمك معنى الرجولة».

- خليت الرجولة لك ولكنك عنيد يا توفيق. تفضل عنزتك على نسائنا، ومع ذلك لا تستطيع أن تبقى بعيداً عن المومسات شهراً واحداً. تعال معي أعلمك معنى الضعف، معنى الخوف. فتعرف كيف يقطع اليأس القلب والأحشاء والدماغ. لا، لا أريد تحفك الجمالية، ولا أريد فن عبد القادر وهو يقوّد للفقراء والجاهلين. أع... أريد، أريد... السماء مطبقة على الأرض، والناس ممسكين باحشائهم يئنون، والشرطة يصوبون بنادقهم على رؤوس النساء، وأنا وأنتم فوق ركام الشوارع ننعب كالغربان...

وتدشأ مرة، وأعتذر، وتدشأ مرة أخرى، ثم أتكأ على شجرة، وقال: «وحينئذٍ... وحينئذٍ ستخلد ذكرانا الملفات السرية في الـ.... أع.»

وتراشق القيء من فمه. فأمسكنا به، وقد غدا لين الجسم عاجزاً عن الوقوف، وقال توفيق: «أما قلت لك لا تكثر من العرق إذا ما كنت قد تعشيت؟»

وتقيأ عدنان مرة أخرى، وقال توفيق هامساً لي: «مسكين ما معه فلس ليتعشى عشاء مثل الناس».

ثم أجلسناه على الأرض ليستريح.

جامعة هارفرد ــ الولايات المتحدة

ذاكـرة الآداب ٧: محمد القيسي

(العدد القادم)

وداعاً أبا سدير

عبدالرزاق عبد الواحد

في وداعك جبرا
سأستحضر الآن بغداد من عمق خمسين عامْ
لتلقي عليك السلامْ
شناشيلُها، وأزقّتها، وفوانيسها في الظلامْ
وقواربُها السابحات لأمِّ العظام[1]
بدرابكها، والهلاهل،
والشّمع يُسرَج في كَرب النّخلِ
أستحضر الآن بغداد
من نوم خمسين عامْ
لتبصر أنّ الفتى الجاءها من بلاد الغمام
وفى، فقضى عمره بين أحضانها
وأغواهُ يوماً دجاها فنامْ..

سأوقظُ بغداد جبرا
سأوقظ مقهى حسن عجمي الآن
ومقهى الرشيد
والبرلمان[2]
وألتمس الآن «بدرا»
أقول له إن جبرا
وحيدٌ بحفرتهِ
وهو لم يألف الموتَ بعدُ

فساعِدْهُ
إنّ وليد بن مسعود يقبلُ كلَّ الفواجعِ
إلا فجيعةَ أن يتركوَهُ وحيداً
فساعدهُ

سوف يجيئك «بدر» كعادتهِ
وأوراقه البيض تحت وسادتهِ
قد يمرُّ على عجل «بابن مردان»[3]
يخبره أنّ جبرا أتى

وتعلمُ أنّ «حسيناً» سيفزع كالطفل
يفزع أهل القبور جميعاً
ويجهل للآن
زهرةُ مردان
أنّ القبور
وأنّ القصور
عالمٌ غير عالمنا

يجهل زهرةُ مردان
أنّ قصائده العاريات اكتسَينَ قلوبَ العذارى[4]
وقلوب السكارى

---

(١) أمّ العظام: جزيرة في نهر دجلة في قلب بغداد.
(٢) أسماء مقاهٍ مشهورة في شارع الرشيد، كانت تضج بالأدباء آنذاك.
(٣) حسين مردان: شاعر عراقي كبير توفي في أواخر السبعينات.

وقلبو المحبّين
يجهل أنك جئتَ له بندى العاشقين
وليد بنَ مسعود..

وأودعْت كالناس قبرا
وموتك لا يشبه الموتَ جبرا
رأيتُ إليك خلال الشهور الأخيرةِ
تورقُ.. تورقُ
حتى انحنتْ تحت أحمالهنَّ جميعُ غصونِك
هل كنت تركض للموت جبرا بكلِّ حياتك؟؟
أم كنت تحجبُهُ عنك
مختبئاً خلف نبضك
ومختبئاً خلف رفضك
حدّ الفزع

حسناً...
سأنادي «بلند» و «أكرم»
أدعو «رشيد بن ياسين»
أدعو «البريكان»[٥]
أسألهم أن يعودوا بذاك الزمان
من بطون المقاهي العتيقة
والتّخوت الغريقه
بالحكايات..
أيامَ كانت أعزَّ سعاداتنا
أن نؤلّب موجاً على جرفِهِ
ونثير أديباً على حرفهِ

كنتَ أنت،
ولم نكُ نشعرُ
محور كلِّ مشاكسةٍ
كنت ترطمُ غيماً بغيم
وتنظر مبتهجاً كيف يشتعل البرقُ
ثم يهلُّ المطرْ...

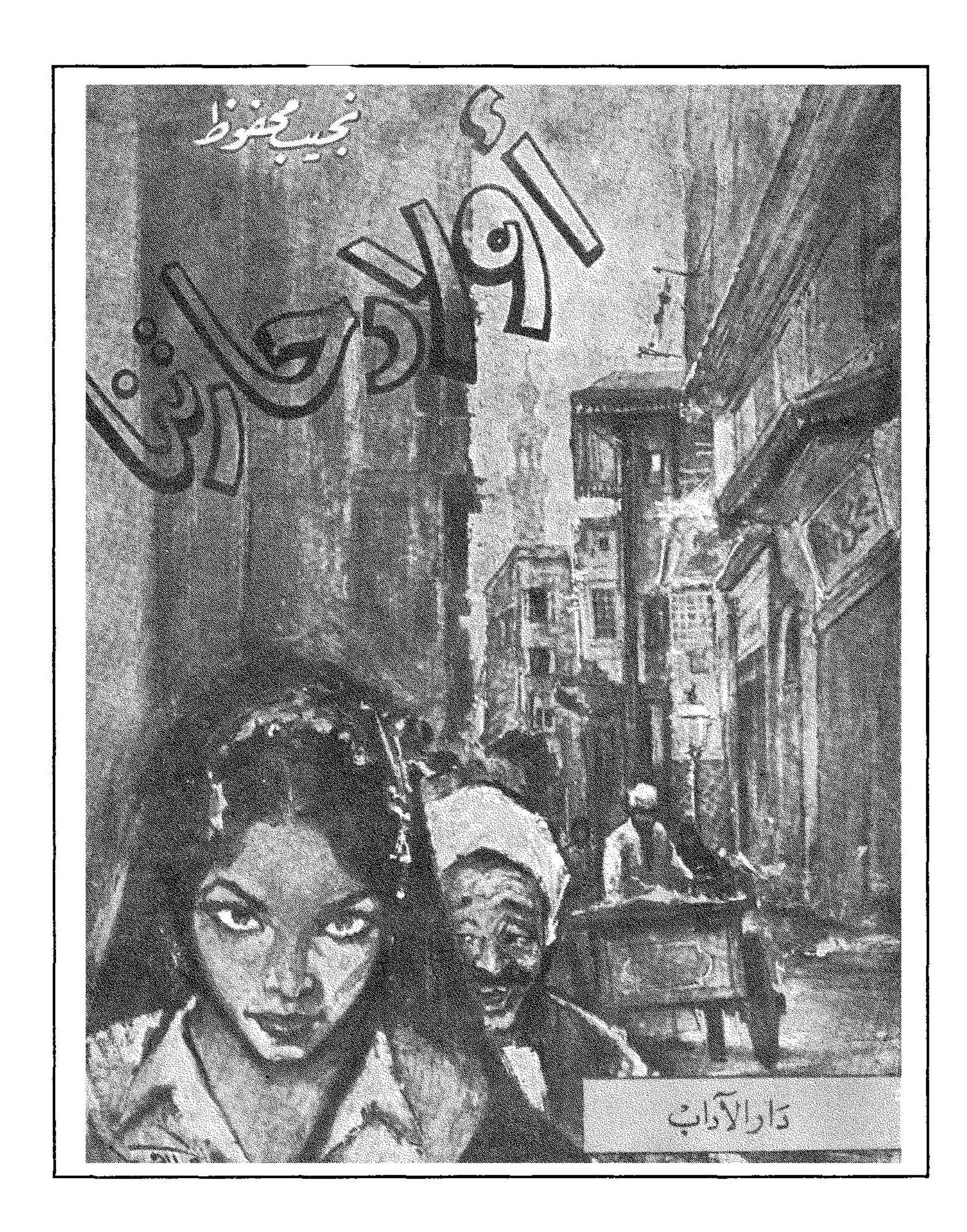
الكتابة ليست بطَرْ
هكذا كنتَ توحي لنا
دون أن تتعالم جبرا
وكنّا نهيم بهذا الفتى الجاءنا من بلاد الغمامْ
وفي قلبه هاجسٌ لا ينام
أنَّ للحرف جمرتَهُ
أنَّ للشعر خمرتَهُ
أنَّ من يكتب الشعر بين النبوءةِ والموت
قد يفقد الصوت
لكنه قطُّ لا يتنازل عن صولجان نبوءتهِ..
وها أنت ذا
بعد سبعين عاماً ونيف
وسبعين برداً وصيف
تتنازل عن عرش صوتك جبرا
وتسكن كالناس قبرا

وسلامٌ عليك
أنت عمرَكَ لم تتنازلْ وليدَ بن مسعود
عن نجمةٍ في يديك
ولهذا خشيت عليك من الموت جبرا
فكم كنتَ تقلقُ من أن يجيء
وما برحت بعدُ لؤلؤةٌ في محارتها
وهي ترنو إليك....

---

(٤) قصائد عارية: ديوان مشهور لحسين مردان.
(٥) بلند الحيدري: أكرم الوتري.. رشيد ياسين.. ومحمود البريكان: أصدقاء جبرا، وعصبته.. وهم طليعة التجديد في الشعر العربي المعاصر.

«أولاد حارتنا» في معركة الدفاع عن حرية المبدعين



لم تكن الطعنة الغادرة التي أصيب بها نجيب محفوظ في عنقه، في الساعة الخامسة والربع من مساء الرابع عشر من أكتوبر (تشرين أول) الماضي، طعنة موجهة إليه وحده، وإنما كانت موجهة إلى كل المثقفين المصريين، وإلى كلّ الكتّاب العرب، في شخص هذا الكاتب، وإلى أدبه الإنساني الذي تعد **أولاد حارتنا** إحدى قممه العالية.

ولأن هذه الرواية التي كانت السبب المباشر في محاولة الاغتيال الفاشلة مصادرة في مصر، لا تتاح قراءتها إلا في طبعة «دار الآداب»، فقد هبت في مصر كلها عاصفة قوية من السخط والاحتجاج على مصادرة هذا النص، الذي كان من مبررات حصول صاحبه على جائزة نوبل للآداب ١٩٨٨، تطالب بالإفراج عنه، والسماح بنشره على أوسع نطاق ممكن في وطنه، دفاعاً عن حرية التعبير، وحرية المعبرين.

وبينما كان نجيب محفوظ راقداً في مستشفى هيئة الشرطة بالعجوزة، يكابد مع ارتفاع السن آثارَ الطعنة القاتلة، كانت مؤتمرات المثقفين تعقد في أكثر من مكان،

والبيانات تكتب حاملة مئات التوقيعات. والدوريات الشهرية، مثل **إبداع** و**القاهرة** و**الثقافة الجديدة**، تصدر وعلى أغلفتها صورة نجيب محفوظ، أو متضمنة ملفات كاملة عنه، متحدية هذا الإرهاب الشرس، الذي أصاب أعز الأدباء في بلادنا، وأكثرهم إخلاصاً للوطن وللكلمة وللإنسانية، وفق رؤياه التي قد تثير الخلاف، ولكنها لا تقلل من دوره أو عطائه في تاريخنا الأدبي.

وبفضل توفر نسخ «دار الآداب» من رواية **أولاد حارتنا** وتداولها بين الأدباء والصحفيين، سواء أكانت نسخاً أصلية أم مصورة أم مزورة، قامت أكثر من صحيفة بنشرها، دون أن تجد صعوبة في العثور عليها. نشرتها جريدة **الأهالي** دفعة واحدة في عدد خاص صدر في ٣٠ أكتوبر (تشرين أول) بجنيه واحد، على حين وصل سعر الكتاب في السوق السوداء إلى ٥٠ جنيهاً. وقدمت لها الجريدة بعدة مقالات للنقاد: محمود أمين العالم، جابر عصفور، شكري عيّاد، فريدة النقاش، وغيرهم.

كما نشرت جريدة **المساء** في نفس الوقت، فصول الرواية مسلسلة.

وعلى الرغم من إقبال القاعدة العريضة من القراء على اقتناء الرواية في العدد الخاص من جريدة **الأهالي**، فقد تضامن عدد كبير من المثقفين، يقدر عددهم بخمسمائة، مع جريدة **الأهرام** التي نشرتها سنة ١٩٥٩، في الدفاع عن حقوقها في النشر التي تتمتع بها، وحصلت عليها كتابةً من نجيب محفوظ.

إلا أن التيار المؤيد لإطلاق حرية النشر لكل من يستطيع، من مؤسسات الاستنارة والتقدم، كان أقوى في حججه ومنطقه، لأن القضية، بعد محاولة الاغتيال في قلب القاهرة، خرجت عن حدود المحافظة على الحقوق الأدبية أو القانونية أو المادية للمؤلف، وأصبحت قضية الوطن وأمن المواطنين. أصبحت قضية إعلان رفض الهيمنة والوصاية على الدولة، وعدم صبّ الفكر والملكات في قالب واحد، وكسر الأحادية ودعاوى التكفير التي تعرض لها صاحبُ نص يجمع العالمُ على قيمته الرفيعة، وذلك بتوصيل الرواية إلى الشعب، حتى يدرك بنفسه ما يتهدده ويتهدد حضارة العصر، من جراء هذه الاتهامات الجائرة، والجريمة الفادحة التي يرتكبها الإرهاب في حق الوطن، والثقافة، والحرية.

وأمام تمسك **الأهرام** بحقها وحق المؤلف في الأذن بنشر نصه، تساءل كثير من الأدباء والمثقفين: أين كانت **الأهرام** على مدى ٣٥ سنة منعت فيها **أولاد حارتنا** بتقرير سرّي، وقوانين الدولة تنص على أنه لا مصادرة إلا بحكم القضاء؟!

والإجابة على هذا السؤال يسيرة: لم تحرك الجريدة ساكناً ـ وهي من موقع القيادة الفكرية المستنيرة ـ إزاء محاكم التفتيش التي فرضت على الرواية تفسيراً دينياً يتناقض مع مناهج النقد الأدبي والأعراف التي لا يسأل فيها الفنان عن مقاصده. ولم تعلن احتجاجها على فتوى عمر عبد الرحمن التي اعتبرت نجيب محفوظ مرتداً، يباح دمه بلا محاكمة، رغم نفي الكاتب الكبير، في أحاديثه الصحفية، لهذا الاتهام. وفي المعتقد الصحيح يكفي مثل هذا النفي لنقض الاتهام، وتبرئة الساحة، لأن القلوب لا يعلمها إلا الله.

وبالصمت تقام الأسوار والقيود على كل فكر عقلاني، وتهيأ التربة لغرس النباتات السامة للتطرف والإرهاب.

ومادامت **الأهرام** لم تكترث بالتصدي للمصادرة والتكفير، وحجب الرواية عن النشر إعمالاً لفتوى باطلة، فليس من حقها اليوم، في ظل هذه الظروف الاستثنائية التي تمرّ بها البلاد، أن تقطع الطريق على نشرها، واطلاع الجماهير عليها.

ورواية **أولاد حارتنا** تمثل، في انتاج نجيب محفوظ، مرحلة جديدة تعددت تجلياتها في أعماله التالية ابتداء من قصة **اللص والكلاب**. وفي هذه المرحلة لم يعد نجيب محفوظ يهتم ـ كما يقول ـ بالناس والأشياء، أي بالجزئيات، وحل محله الاهتمام بالأفكار والدلالات الكلية. أو لنقل إنه، بهذه الرواية، تخطى في فنه وفكره الواقع والوجدان متخذاً من قصة البشرية إطاراً عاماً للتعبير المجازي الرمزي العميق عن مجموعة القيم المادية والروحية التي حكمت مسيرتها في غضون الصراع والمعاناة التي خاضتها هذه البشرية في سبيل إقرار العدل والحرية والكرامة الإنسانية وانبعاث النور والعجائب..

ومن خلال رسالة الأديان السامية التي قادها جبل ورفاعة وقاسم، ثم العلم الذي يمثله عرفة بقواريره وأبحاثه وكشوفه، ظلت قوى الشر لنظار الوقف والفتوات تفعل فعلها لصالحها، لا لصالح أهل الحارة، بصورة جعلت الشر غلاّباً، لا يتوقف عن ممارسة سطوته على الآخرين، في منظومة العلاقات التي تحكم حياتهم.

وفي معرض المحاكاة الفنية للرواية، التي يتداخل فيها المنظور الميتافيزيقي مع المنظور الاجتماعي، نجد العلم يشتاق إلى الالتقاء بالإيمان، حتى لا يتنكب طريقه، ويحقق غاياته الإنسانية.

ويعد هذا الالتقاء أحد المعاني الإيجابية التي تحفل بها الرواية الخالدة.

نبيل فرج

المــؤتمــر ١٩ للكتاب والأدباء العرب

صدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ما يلي:

بدعوة من الأمانة العامة للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، وبضيافة كريمة من اتحاد كتاب المغرب، انعقد المؤتمر العام التاسع عشر للاتحاد، ومهرجان الشعر العربي العشرون، في الدار البيضاء من ٥ إلى ٨ / ١/ ١٩٩٥.

وفي موازاة أعمال ومهرجان الشعر عقدت ندوة «الإبداع العربي بين الثوابت والمتغيرات».

وسبق المؤتمر، انعقاد المكتب الدائم للاتحاد مساء ٤ ـ ١ ـ ١٩٩٥، حيث تلا الأمين العام تقريره عن فترة الأشهر الستة السابقة، واتُّفِقَ على تأجيل مناقشة التقرير إلى حين مناقشة التقرير العام المقدم إلى المؤتمر.

واقر المكتب الدائم جدول أعمال المؤتمر العام.

في صبيحة الخامس من كانون الثاني / يناير ١٩٩٥، جرى حفل افتتاح المؤتمر العام، بحضور مستشار جلالة الملك، الأستاذ عبد الهادي بو طالب، والقيت في الحفل كلمة الأمين العام للاتحاد الأستاذ فخري قعوار، ووزير الشؤون الثقافية الأستاذ علال ناصر، والأستاذ محمد الأشعري رئيس اتحاد كتاب المغرب، بحضور حشد كبير من المثقفين ورجال الصحافة والإعلام والمواطنين.

بدأت أعمال الجلسة الأولى للمؤتمر بمشاركة جميع الاتحادات والروابط العربية المنضوية في إطار الاتحاد العام، باستثناء البحرين الذين حددوا أسماء أعضاء وفدهم، إلا إنهم تغيبوا دون معرفة الأسباب. وجرى إقرار جدول الأعمال كما يلي:

١ ـ تقرير الأمين العام.

٢ ـ تقارير مكاتب الاتحاد ولجنة مقاومة التطبيع.

٣ ـ الحساب الختامي للدورة المالية للعامين الماضيين.

٤ ـ إعادة النظر في النظام الداخلي واللائحتين الداخليتين لجائزتي القدس وبيروت.

٥ ـ جائزة القدس وجائزة بيروت.

٦ ـ الخطة الثقافية للفترة القادمة.

٧ ـ مساهمات الأعضاء، وميزانية الاتحاد للفترة القادمة.

٨ ـ مجلة **الكاتب العربي**.

٩ ـ بيلوغرافيا الطفل العربي، وكتاب تاريخ الاتحاد.

١٠ ـ مشروع الدار القومية للنشر.

١١ ـ إنشاء «صندوق دعم الكاتب العربي».

١٢ ـ المؤتمر القادم.

١٣ ـ إقرار البيان الختامي والقرارات والتوصيات.

١٤ ـ ما يجد من أعمال.

١٥ ـ الانتخابات.

تمت تلاوة تقرير الأمين العام عن السنتين الماضيتين، وتضمن التقرير جملة الفعاليات والأنشطة والإنجازات التي حققها الاتحاد وما واجهه من صعوبات، تحركاً وتنفيذاً.

وبعد مناقشة مستفيضة للتقرير، تمت الموافقة عليه بالإجماع. كما تمت الموافقة على التقارير المقدمة من مكتب الشؤون المهنية والتنظيمية، الذي كانت تتولاه الجزائر، وتقرير مكتب الحريات، الذي كانت تتولاه اليمن، وتقرير اللجنة العربية لمقاومة التطبيع الثقافي مع العدو الصهيوني. وتمت الموافقة على التقرير المالي المقدم من الأمانة العامة.

بعد ذلك تولى الأستاذ محمد الأشعري رئاسة المؤتمر، باعتباره رئيس اتحاد البلد المضيف، وجرى تشكيل لجنة صياغة للقرارات والتوصيات والبيان الختامي من الأخوة: نزيه أبو نضال، د. عبد الله أبو هيف، كريم معتوق، حسن بحراوي، د. عثمان بن طالب.

وشُكلت لجنة لصياغة تعديلات النظام الداخلي من الأخوة: أحمد المنور، سليمان الأزرعي، ظاعن شاهين.

كما شكلت لجنة ثانية لوضع اللائحة الداخلية لجائزة القدس بعد أن تقرر الاكتفاء بجائزة واحدة للاتحاد، وذلك من الأخوة: طراد الكبيسي، عبد الله خلف، هاشم غرايبة.

وشكلت لجنة لإعداد خطة الندوات الثقافية في المرحلة المقبلة على نحو التالي: الميداني بن صالح، رجاء أبو غزالة، عثمان بن طالب.

وقدمت اللجان تقاريرها إلى المؤتمر، حيث جرت مناقشتها واقرارها.

وفي ختام أعمال المؤتمر صدر بيان ختامي ومجموعة من القرارات والتوصيات المرافقة.

ثم شكل المؤتمر مكتب الاقتراع، للإشراف على انتخابات الأمانة العامة من الأخوة: د. أحمد المديني، سليمان الأزرعي، محمد الهاشمي بلوزة.

وبعد اتمام عملية الاقتراع أعلنت النتائج كما يلي:

الأمين العام: الأستاذ فخري قعوار، وكان المرشح الوحيد.

النائب الأول للأمين العام: الأستاذ أمين مازن (رئيس رابطة الأدباء الليبيين).

النائب الثاني للأمين العام: الأستاذ روحي بعلبكي (رئيس اتحاد الكتاب اللبنانيين).

بعد انتهاء أعمال المؤتمر عقد المكتب الدائم للاتحاد اجتماعه الأول مساء يوم ٨ - ١ - ١٩٩٥، وكان على جدول أعماله النقاط التالية:

١ - لائحة جائزة القدس.

٢ - توزيع مهام المكاتب.

٣ - الخطة الثقافية.

٤ - مجلة **الكاتب العربي**.

٥ - ببلوغرافيا أدب الطفل.

٦ - الدار القومية للنشر.

وتم في هذا الاجتماع اقرار اللائحة الداخلية لجائزة القدس كما تم توزيع مهام المكاتب على النحو التالي:

- مكتب الإعلام والنشر ومكتب الحريات / لبنان.
- مكتب الشؤون التنظيمية والمهنية / الأردن.
- مكتب العلاقات الخارجية / تونس.
- مكتب ثقافة الطفل / سوريا.
- مكتب الشؤون الثقافية / الكويت.
- مكتب مقاومة التطبيع الثقافي مع العدو الصهيوني / الأمانة العامة.

وقد أقرت خطة الندوات الثقافية للفترة القادمة على النحو التالي:

١ - المثقف العربي في مواجهة التطبيع / بغداد / أواسط عام ١٩٩٥.

٢ - الثقافة والديمقراطية / تونس / أواخر ١٩٩٥.

٣ - المرأة العربية في المشروع الثقافي العربي / صنعاء / أواسط ١٩٩٦.

البيان الختامي

في راهن ظرفنا العربي الخطير، اجتمع الأدباء والكتاب العرب، على أرض المغرب، ليتدارسوا حالة الإبداع اللصيقة الصلة باسئلة الوجود والمصير، وليسهموا في الوقوف ضد هذا الانهيار في الموقف الرسمي العربي، وبخاصة ازاء عمليات التطبيع مع الكيان الصهيوني.

(...) إنّ المؤتمر التاسع عشر للاتحاد العام للكتاب والأدباء العرب المنعقد في الدار البيضاء من ٥ - ٨ كانون الثاني / يناير ١٩٩٥ يؤكد ضرورة اندماج فاعلية الإبداع مع الكفاح اليومي للجماهير العربية.

إن الصراع العربي الصهيوني لم ينته، بل هو مستمر إلى أن يتم تحرير الأرض العربية والفلسطينية المحتلة كافة، وتحقيق الحقوق الوطنية الثابتة للشعب الفلسطيني، في العودة وتقرير المصير واقامة الدولة الفلسطينية المستقلة، على التراب الوطني الفلسطيني، وعاصمتها القدس الشريف.

إن الأدباء والكتاب العرب، تمسكاً منهم بالنظام الأساسي لاتحادهم، وبميثاق الشرف الذي أقره المؤتمر الثامن عشر، وادراكاً منهم لمخاطر النظام العالمي الجديد والنظام الشرق أوسطي، ليدينون أي شكل من أشكال التطبيع مع العدو الصهيوني، ويؤكدون دورهم في مقاومة التطبيع، على الجبهة الثقافية أساساً.

إن سياسة التطبيع مع العدو الصهيوني تشكل خطراً جسيماً، لا على مستوى البنى الجغرافية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وحسب، بل أيضاً على مستقبل الوجود العربي القومي، آمالاً وتطلعات، وخصوصاً بعد أن دمر العدوانيون القدرات التسليحية العربية واحتلوا الأرض ونهبوا الثروات، بينما لا يزال العدو يحافظ على ترسانته النووية، كي يقوم من خلالها بالحيلولة دون استكمال مشروع النهوض القومي العربي.

من هنا، فإن توفير المناخات الإيجابية، لإحياء مرتكزات بناء الوحدة العربية، ودعم ارادة المواجهة لحالة الانهيار العربي الراهن، يدفع المثقفين العرب إلى الإسهام بدورهم لتحقيق الوفاق العربي، وتصفية الأجواء بين الأشقاء، وخاصة بعدما حدث في أزمة الخليج.

إن مؤتمرنا لن ينسى الحصار الظالم المفروض على العراق وليبيا، الذي يمثل انتهاكاً صارخاً وقاسياً لحقوق الإنسان، وهو بمثابة قتل شعب بأكمله. لذا يطالب المؤتمرون برفع هذا الحصار الجائر، والعمل وطنياً، واقليمياً ودولياً، لعودة العراق، إلى وجهه وعافيته، أطفالاً، ونساء، وشيوخاً، وحياة.

لقد منع الحصار عن أطفال العراق حتى أقلام الرصاص، ومنع عن أدبائه ومفكريه حتى ورق الكتابة، بعد الغذاء والدواء، وحق الاطلاع، والتواصل.

إن المؤتمر ليعبر عن قلقه الكبير لما يحدث في الجزائر من عنف وارهاب ويؤكد وقوفه الدائم والثابت إلى جانب الكتاب والمثقفين الجزائريين الذين يتعرضون يومياً للاغتيالات الوحشية، داعياً كل المثقفين العرب والمؤسسات العربية المعنية إلى مساندة كفاح الشعب الجزائري، من أجل توفير الأمن والسلام له. ويدعو الهيئات السياسية والفعاليات الحزبية، في الجزائر الشقيقة، إلى مواصلة مساعيها بالتحاور والتفاهم لإزالة أسباب العنف، وعودة الصفاء لهذا البلد الشقيق.

لذا يدعو المؤتمر إلى تشكيل وفد من المبدعين والمفكرين العرب، توكل إليه مهمة الذهاب إلى الجزائر للقيام بالمساعي والاتصالات الكفيلة بحقن دماء الأخوة الأشقاء، وتجاوز هذا الظرف الصعب.

من جانب آخر، فإن الأدباء والكتاب العرب ليشعرون بالقلق إزاء احتلال ايران للجزر العربية الثلاث / طمب الكبرى، وطمب الصغرى، وأبي موسى، ويدعون إلى حل المشكلة، بالحوار، والاستجابة للدعوات السلمية بهذا الصدد، لضمان أمن الخليج وسلامته.

وفي هذا الظرف العربي الحساس، يثني المؤتمرون على المبادرات والمؤشرات الإيجابية التي حدثت بين العراق والكويت، ويدعمون الجهود والاتصالات الجارية لحل المسائل المعلّقة بينهما.

ويحيي المؤتمرون صمود الأهل في الأرض الفلسطينية المحتلة ويدعون إلى دعمه، ويكبرون جهادية الانتفاضة وثورة الحجارة، التي تقدم فيها المقاومة الفلسطينية درساً بليغاً للعالم، على قدرة اليد العزلاء بأن تتحول إلى قوة، بفعل الإيمان بالأرض، والنضال الدائم من أجلها، والتشبث بالمبادئ، والقيم، إلى حد الاستشهاد دونها.

ويحيي المؤتمر صمود الشعب اللبناني، وتصديه للعدو الصهيوني في الجنوب. ويدعو إلى دعم المقاومة الباسلة ضد الاحتلال الصهيوني، وإلى تطبيق قرار مجلس الأمن رقم ٤٢٥ دون قيد أو شرط.

كما يدعو المؤتمر إلى دعم الحق السوري المشروع في الجولان المحتل ورفض المناورات والضغوط الاميركية الاسرائيلية للقفز فوق القرارات الدولية، ومن بينها القراران ٢٤٢ و ٣٣٨، وذلك في إطار حل شامل لقضايا المنطقة.

إن الأدباء والكتاب العرب يؤمنون أن الوعي الوطني والثقافي لا يتأصل داخل الصراعات اللامبدئية، ولا في ظل تغييب الديمقراطية والتعددية، إذ لا يمكن للمثقف أو الكاتب العربي أن يمارس دوره إلا في ظل الديمقراطية، كي تشع الكلمة الخيرة في الوجدان العربي، وتصقل حماسة النضال من أجل حرية شعبنا وتقدمه الاجتماعي.

وفي خضم هذا الواقع العربي، يدعو الأدباء والكتاب إلى دفع حركة الثقافة الوطنية إلى دور أعمق وأصلب، وإلى التقاء حميم مع الناس في جوهر همومهم اليومية، وتبني قضاياهم، مما يجعل الكتابة محصنة بقوة مثلها، وفي مواجهة التدفق الاعلامي والثقافي الغربي الذي يهدف إلى تفتيت الامة وتكريس الهيمنة عليها.

وعلى هذا، فإن المؤتمر يدعو إلى ضرورة قيام الاتحادات الادبية المنضوية في اتحادنا العام بخلق حركة نشطة في بلدانها، لتكون على تماس يومي مع قضايا الأمة، تعبر عنها، وتواكب مسارها، وتتفاعل وإياها، في كل ما تبدع من نتاج.

إن الضمير الوطني، والخالقية الابداعية متطلبان لنص حيوي، يتسم بهويته الوطنية والقومية، عربياً وانسانياً معاً، وتراثياً وعصرياً في آن.

إن في تعددية الرؤى والسياقات، غنًى في العملية الابداعية لا يكتمل إلا بانتماء كتابنا إلى حياتنا وعصرنا، من أجل الاسهام في صياغة العصر العربي الآتي، الذي تتحقق فيه طموحات أمتنا، وترتقي إلى المكانة التي هي بها جديرة.

توصيات المؤتمر

أقر المؤتمر التاسع عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب في الدار البيضاء بالمغرب، ٥ - ٨ - ١٩٩٥ التوصيات التالية ورفعها للأمانة العامة، للعمل بموجبها في المرحلة القادمة:

- متابعة الاتصال بالأدباء والكتاب العرب في المهاجر الأوروبية والأميركية، والعمل على إيجاد اطارات لعملها، ولوضع صيغ تعاون مشترك معها.

- الاتصال بالأدباء والكتاب العرب في أوروبا الغربية وذلك من خلال الاتحادات المغاربية لتاطير عملهم وتنسيق علاقاتهم بالاتحاد العام.

- متابعة الاتصالات بالهيئات الثقافية في قطر، لتدعيم تحركها، من أجل تشكيل رابطة للأدباء هناك.

- متابعة الاتصال بالأقطار العربية، غير المشاركة في الاتحاد، وخاصة السودان وارتيريا، لمعرفة أوضاعها النقابية والثقافية.

- ترجمة مختارات من النصوص القصصية والشعرية إلى اللغات الحية، وذلك من خلال نصوص ترشحها الاتحادات والروابط العربية.

- تعطى كتب المختارات القصصية والشعرية الافضلية، في منشورات الاتحاد العام. وكذلك الكتب ذات الطابع التكريمي، بسبب الوفاة أو الاعتقال، على أن يراعى الحجم والامكانات.

- نشر الكتب التي يتم منعها في أي من الاقطار العربية، بما ينسجم مع مبادئ وأهداف الاتحاد وامكاناتة.

- طباعة سلاسل كتب «مختارات عربية».

- الاتصال بالهيئات والوزارات الثقافية العربية للمساهمة بطباعة منشورات الاتحاد.

- إقامة معارض لكتب الاتحاد العام والاتحادات والروابط الأدبية العربية، بموازاة الندوات والمؤتمرات التي يعقدها الاتحاد.

- تبادل المطبوعات ثنائياً بين الاتحادات والروابط العربية، ومن خلال الامانة العامة.

- توجيه رسائل إلى المجلات والصحف العربية، بقبول مبدأ نشر الأعمال الأدبية والفكرية التي يتم نشرها في مطبوعات الأقطار.

- إرسال برقية تقدير واعتزاز إلى الشاعرة العراقية نازك الملائكة.

- إرسال برقية إلى الرئيس اليمني لإعادة الدكتور أبو بكر السقاف إلى عمله. وكذلك الإفراج عن سجين الرأي الكاتب منصور راجح.

- إرسال برقية للرئيس العراقي صدام حسين تسجل ارتياح المؤتمر للخطوات الإيجابية التي تمت بين العراق والكويت وتدعو إلى تسوية الأوضاع المعلّقة بينهما وخصوصاً بما يتعلق بالأسرى.

- دعم مكتب مقاومة التطبيع الثقافي مع العدو الصهيوني، وتوفير الأموال لمساندته.

- إحالة موضوع مجلة **الكاتب العربي** والمقترحات الواردة حول مسألة تدعيمها إلى المكتب الدائم.

- استكمال بيلوغرافيا أدب الطفل العربي، والاستعانة بالمكاتب المختصة بذلك.

- إحالة مشروع صندوق دعم الكاتب العربي إلى الأمانة العامة لبحث الامكانيات والشروط اللازمة لتنفيذه.

- التعاون مع المؤسسات الثقافية العربية لعقد ندوات ثقافية مشتركة مع الاتحاد.

- متابعة الاتصال بخطوط الطيران العربية للحصول على حسومات على أسعار التذاكر، أسوة بالخطوط الاردنية.

قرارات المؤتمر

أقر المؤتمر العام التاسع عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب إجراء عدد من التعديلات على النظام الأساسي للاتحاد، وكذلك على لائحتي جائزتي القدس وبيروت.

كما اتخذ عدداً من القرارات الهامة، وذلك على النحو التالي:

تعديلات النظام الداخلي

جرى تعديل النظام الأساس للاتحاد كما يلي:

مادة ٢ - يتكون الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب من تجمعات الأدباء والكتاب في الأقطار العربية (اتحاد، رابطة، أسرة)، على أن تكون قيادات تلك التجمعات منتخبة ديمقراطياً داخل أقطارها. وفي حالة وجود أكثر من تجمع في القطر الواحد، تعمل الأمانة العامة على توحيدها، وإذا تعذر ذلك تقدم تقريراً مفصّلاً للمكتب الدائم ترشح فيه الجهة المناسبة لتمثيل القطر بناء على طلب خطي.

مادة ٧ - يعقد المؤتمر العام في أحد الأقطار العربية مرة كل ثلاث سنوات، وتبين اللائحة التنفيذية اجراءات الدعوة لحضور المؤتمر وطريقة سير العمل فيه واصدار قراراته.

- مادة ٩ - الفقرة ٦: تعيين مدقق قانوني للحسابات.

- مادة ١٣ - ينتخب المكتب الدائم أثناء انعقاد المؤتمر العام من بين أعضاء هيئة الأمانة العامة التي تتألف من الأمين العام ونائبيه الأول والثاني وسبعة أمناء مساعدين، على الأكثر، وتكون مدة الهيئة ثلاث سنوات وتجدد لمرة واحدة فقط.

- مادة ١٤ - الفقرة ١: الإشراف على الأمور الإدارية والمالية للاتحاد.

- الفقرة ٩: إعداد الحساب الختامي معتمداً من المدقق القانوني للحسابات.

- مادة ١٥: الفقرة (أ) اضافة ما يلي:

- مكتب مقاومة التطبيع الثقافي مع العدو الصهيوني.

- مكتب ثقافة الطفل.

تعدل الفقرة النهائية:

ويشرف على المكاتب سبعة أمناء مساعدين على الأكثر ويمارسون عملهم من أقطارهم.

- مادة ١٦: يقوم النائب الأول للأمين العام بمساعدة الأمين بإدارة شؤون الاتحاد، ويحل محله عند غيابه ويمارس في هذه الحالة صلاحياته جميعاً.

قرارات أخرى

* قرر المؤتمر تكليف المكتب الدائم بإتمام اجراءات قبول اتحاد المثقفين المصريين (لجنة الأدباء والكتاب)، إلى حين استكمال شروط التأسيس.

* أقر المؤتمر عناوين الندوات الثلاث القادمة من أنشطة الاتحاد الثقافية، وكلف المكتب الدائم تحديد محاورها الفرعية، وأماكن وتواريخ انعقادها. وهذه العناوين هي:

١ - المثقف العربي في مواجهة التطبيع.

٢ - الثقافة العربية والديمقراطية.

٣ - المرأة العربية في المشروع الثقافي العربي.

* وافق المؤتمر على اقتراح وفد اتحاد أدباء وكتاب الإمارات بعقد المؤتمر العام العشرين للاتحاد ومهرجان الشعر الواحد والعشرين في الإمارات العربية المتحدة بعد ثلاث سنوات.

* قرر المؤتمر توجيه رسالة شكر وتقدير لاتحاد كتاب المغرب على حسن استضافته وتنظيمه لأعمال المؤتمر التاسع عشر ومهرجان الشعر العربي العشرين وفعاليات ندوة «خطاب الإبداع بين الثوابت والمتغيرات».

لائحة جائزة القدس

المادة الأولى: تسمى في الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب جائزة سنوية باسم «جائزة القدس».

المادة الثانية: تمنح الجائزة لكاتب أو أديب عربي واحد، على مجمل إنتاجه الأدبي أو الفكري أو كليهما، على أن يعكس نتاجه الواقع الموضوعي لعصرنا، ويعبر عن موقف حضاري متقدم للإنسان العربي، شرط أن يكون لهذا النتاج تأثير ملحوظ في الأدب والفكر العربيين، وله دور في خدمة الثقافة العربية، وأن يشكل إضافة جديدة إلى ثقافتنا العربية وانتمائنا الإنساني.

المادة الثالثة: قيمة الجائزة (١٥) ألف دولار أمريكي تمنح للفائز، مع براءة خطية وميدالية خاصة.

المادة الرابعة: أ) يتم الترشيح لهذه الجائزة عن طريق الاتحادات والروابط والأسر الأدبية العربية الأعضاء في الاتحاد العالم للأدباء والكتاب العرب، لأي أديب أو كاتب عربي، ممن تتوفر فيهم الشروط المنصوص عليها في المادة الثانية.

ب) ينتهي قبول طلبات الترشيح المقدمة للأمانة العامة، حسب الموعد الذي يقرره المكتب الدائم.

المادة الخامسة: أ) تتألف لجنة التحكيم من الأمين العام رئيساً وأربعة أعضاء، ويسمى أعضاؤها بقرار من المكتب الدائم للاتحاد.

المادة السادسة: لا تمنح الجائزة إلا لشخص واحد ولمرة واحدة.

المغرب

قرأت العدد الماضي

من «الآداب»

١ ـ فاروق عبد القادر

• وهو خاص بالأدب المغربي الحديث، مقتصر عليه في شتى وجوهه: شعراً، وقصة (ثمة فصلان من روايتيْن)، ومقالاً (بعض المقالات نقدي، يتناول عملاً واحداً أو أكثر من عمل) ومسرحاً (ثمة نصان مسرحيان): إلى جانب بعض «النصوص» التي يصعب إدراجها في شكلٍ فنّيّ محدد تحديداً صارماً (بوجه خاص: النصان المترجمان عن الفرنسية لعبد اللطيف اللعبي وعبد الفتاح كيليطو)، وحوارٍ أجري مع الدكتور عبد الله العروي. وتكاد القصص والقصائد تتساوى من حيث العدد (سبع عشرة قصة قصيرة، وست عشرة قصيدة)، وتنصرف بقية موضوعات العدد... (وتبلغ كلها واحداً وخمسين موضوعاً) إلى المقالة والدراسة القصيرة.

فكيف يمكن أن «يُقرأ» مثل هذا العدد؟

لست أعرف تفاصيل الواقع الإبداعي المغربي معرفة دقيقة وشاملة تتيح لي الحكم على مدى تمثيل موضوعات العدد لذلك الواقع. لكن لديّ انطباعاً بأن القصص ربما كانت أكثر تمثيلاً للقاصين، من القصائد للشعراء، فلم يكد يغيب اسم أحد من القاصين، على حين افتقدت حضور شاعرٍ وشاعرة لهما وجودهما الموضوعي في الشعر المغربي والعربي المعاصر، هما محمد بنّيس ومليكة العاصمي. كذلك لست أرى جدوى ـ ولا هو ممكن عملياً ـ الوقوف التفصيلي عند كلٍ من موضوعات هذا العدد الحافل. ومن ثم فقد رأيتُ أن تكون «قراءتي» لهذا العدد «إضافة» لموضوعه.

بعبارة أخرى: سأستعين ببعض ما جاء فيه، وبأعمال أخرى (بوجه خاص: الدراسة الأكاديمية التي قدمها الحمداني حميد ـ وهو روائي أيضاً سبق أن قرأت له رواية جيّدة هي **دهاليز الجسر القديم**، ١٩٧٩ ـ ونشرها بعنوان **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ـ دراسة بنيوية تكوينية**، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ومختارات محمد برادة من القصص في **لغة الطفولة والحلم ـ قراءة في ذاكرة القصة المغربية القصيرة**، الرباط، ١٩٨٦)، ثم الخبرة المباشرة بما أتيح لي من أعمال، ومَن عرفت من كتاب ومبدعين. سأستعين بهذا كله على رسم خارطة عامة لواقع الإبداع الأدبي في مغرب اليوم. ولا أظنني بحاجة للإشارة أن السطور التالية تقتصر على الإبداع المكتوب بالعربية، فهنا ـ كما في الجزائر وتونس ـ ثمة من يكتبون بالفرنسية (ثم تُترجم أعمالهم أو لا تترجم)، ومن يجمعون بينها وبين العربية، ومن يكتبون بهذه الأخيرة وحدها.



* * *

وليست مصادفة أن تصدر الرواية التي تُعد أول رواية مغربية تتوفّر على قدر كبير من النضج الفني (**رواد المجهول** لأحمد عبدالسلام البقالي) في ذات عام استقلال المغرب (١٩٥٦)، فالحقيقة التي يكاد أن يجمع عليها الباحثون والنقّاد هي أن الأدب المغربي الحديث إنما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحدث الاستقلال، والكفاح الوطني السابق عليه. بل إن الروايات التي تناولت الواقع المغربي قبل هذا التاريخ، إنما كانت تنتهي إلى حدث الاستقلال من حيث هذه «النهاية السعيدة» لكل صنوف الشقاء والمعاناة التي خاضها أبطالها. ولعل هذا القول يصدق ـ بوجه خاص ـ على أعمال الموجة الأولى من الروائيين التي حملت عبد المجيد بن جلون (١٩١٩ ـ ١٩٨١) وعبد الكريم غلاب (١٩١٩ ـ) ومحمد عزيز الأحبابي (١٩٢٢ ـ ١٩٩٢) وسواهم. وقد نلاحظ هنا أن أحداً من هذا الجيل لم يكن متفرغاً للرواية، بل مارسوا جميعاً أشكالاً شتى من الكتابة الإبداعية أو النقدية أو الفلسفية.

تَلَتْهُم موجة أخرى، لعلها بين مَن حملت عدداً من أبرز المبدعين في الرواية المغربية

اليوم، أعني موجة مبارك ربيع (وُلد في ١٩٣٥ - صدرت روايته الأولى **الطيبون** في ١٩٧٢)، ومحمد زفزاف (ولد في ١٩٤٦، وصدرت روايته الأولى **المرأة والوردة** في ١٩٧٢ كذلك) وأحمد المديني (ولد في ١٩٤٨، وصدرت روايته الأولى **زمن بين الولادة والحلم** في ١٩٧٦)، وعبد الله العروي (المعروف بدراساته الفكرية أكثر من أعماله الروائية - وُلد في ١٩٣٣، وصدرت روايته **الغربة** في ١٩٧١)، ومحمد عزالدين التازي (ولد في ١٩٤٨، وصدرت روايته الأولى **أبراج المدينة** في ١٩٧٨)، ومحمد شكري (ولد في ١٩٣٥، صدرت رواية سيرته الذاتية **الخبز الحافي** بالعربية في ١٩٨٢، لكنها مكتوبة قبل هذا التاريخ بعشر سنوات)، وسواهم.

وثمة موجة ثالثة تتقدم، واليوم تبرز أسماء سالم حميش (دارس ومدرِّس للفلسفة، وله كتابات فلسفية من بينها **في نقد الحاجة إلى ماركس والتشكلات الإيديولوجية في الإسلام**، وقد مارس الشعر زمناً قبل أن يتحول للرواية، وقدم - حتى اليوم - عمليْن أعتقد أنهما هامان ومتميزان: **مجنون الحكم**، ١٩٩٠ و**محن الفتى زين شامة**، ١٩٩٢، وقد أنبأني أنه فرغ من رواية عن «ابن خلدون») ومحمد برادة (هو ذاته الناقد والأكاديمي، وهو «مصري الهوى» لو صحّ التعبير، درس في آداب جامعة القاهرة، واختار موضوعاً للدكتوراه - من السوربون - عن المشرع النقدي عند محمد مندور، وهو يعرف أجيال للكتاب المصريين المتتابعين معرفة جيدة، وصديق شخصي للكثيرين منهم، صدرت له روايتان: **لعبة النسيان**، ١٩٨٧، ثم، **الضوء الهارب**، ١٩٩٤). وبهوش ياسين (صدرت له روايتان: **أيام من عدس**، ١٩٨٣ ثم **أطياف في الظهيرة**، ١٩٩٣ - وهذه الأخيرة من الروايات القليلة التي تتناول الريف المغربي، على نحو ما يذكر لنا عبد الرحيم العلام في قراءته المنشورة في هذا العدد من **الآداب**)، والميلودي شغموم (صدرت له روايتان معاً، **الضلع والجزيرة** في ١٩٨٠). وسواهم أيضاً.

ويلاحظ الحمداني حميد - في دراسته التي سبقت الإشارة إليها، والتي يتناول فيها بالتحليل ثمانية عشر نصاً روائياً، تبدأ من **في الطفولة** لعبد المجيد بن جلون (١٩٥٧) وتنتهي بِ **أبراج المدينة** لعز الدين التازي (١٩٧٨) - أن الروايات التي تتناولها يمكن تصنيفهاإلى قسمين: الأول يعكس موقعاً متصالحاً مع الواقع، والثاني يعكس موقعاً انتقادياً من هذا الواقع. ثم يضيف: «إن الروايات التي تحتوي على موقف انتقادي أساسي تتفاوت في مستويات هذا الانتقاد، لكن ما يوحّدها هو ذلك الموقف الذي اعتبرناه إيجابياً في منطلقه المبدئي، لأنه، أولاً، يلائم منطق التاريخ الذي يقتضي ضرورة التطوّر الدائم، ولأنه، ثانياً، يستجيب لوعي فئات اجتماعية معينة تطمح على الدوام إلى تجاوز الواقع القائم إلى واقع أفضل..».

أما أهم القضايا التي دارت حولها تلك الروايات فيحددها الباحث في خمس: العلاقة مع الغرب، والصراع الاجتماعي، وتخلف الفكر، وقضية المرأة، وأخيراً قضية الأرض. ومن حيث الشكل الفني يرى أنها يمكن أن تنقسم إلى نمطين عامين: الأول تقليدي، أهم سماته عدم التماسك في الوحدة الروائية، والتدخل المباشر للراوي، وطغيان الوصف الاثنوجرافي، وتراكم مستويات الشكل الفني. النمط الثاني نمط جديد، ويقصد به أن «التقنية الروائية المستخدمة في هذا النمط، إذا قيست بالأشكال الموظفة في النمط السابق. تبدو جديدة ومتجاوزة، حتى من حيث مستواها الفني، لتلك الأشكال..». هذا النمط الجديد، بدوره، ينقسم إلى شكلين: واقعي وأهم خصائصه حياد الراوي، واحترام مقاييس المكان والزمان، وتعدد الأصوات، ورومانسي، وأهم خصائصه سيادة الشخصية المحورية، ثم غلبة الطابع الفكري والتأملي. (راجع ص ٥٢٥، وما بعدها).

وانقضى عقد كامل منذ رسم الحمداني حميد هذه الخارطة للرواية المغربية، صدرت فيه أعمال كثيرة تتجاوز تصنيفاته السابقة. وهذا طبيعي تماماً: يُبدع المبدعون أولاً، ثم يأتي النقاد والمنظّرون.

* * *

ولعل بداية القصة القصيرة أن ترجع لنفس الفترة التارخية. وفي دراسته الموجزة - المنشورة في هذا العدد من **الآداب** يحدثنا الناقد المغربي عبد الرحيم مؤذن عن الموجة الجديدة أو الموجة السبعينية في القصة المغربية. فقد تميّز هذا العقد بوفرة المجموعات القصصية المنشورة وتنوعهامن حيث الموضوعات والأشكال جميعاً (يذكر أن عدد المجموعات المنشورة بين ١٩٧٩ و ١٩٨٩ بلغ خمسين مجموعة)، ثم يختار الناقد ثلاثة أسماء يقف عندها بشيءٍ من التفصيل: عبد النبي دشين وعبد الحميد الغرباوي وحسن البقالي. ويعنينا هنا قوله: «ينطلق بعض المبدعين المعاصرين من مقولة ترى أن القصة المغربية القصيرة لا آباء لها.. (..). وإذا كان لهذا الرأي بعض الصواب، فإن ذلك لا يمنع من القول بأن الأب المفقود قد عُوِّض، أولياء جدداً، تبنّوا هذا الجيل بشكل غير مباشر، هكذا قرأ هذا الجيل: عبد الجبار السحيمي ومحمد بيدي و«رفيقة الطبيعة» (اسمها الحقيقي: زينب فهمي) وعبد الكريم غلاب ومحمد زفزاف وخناثة بنونة وإدريس الخوري... إلخ». ولعل تلك الأسماء هي التي قامت بالدور الرائد في تأسيس القصة المغربية القصيرة.

في منتصف الثمانينات اختار محمد برادة ست عشرة قصة قصيرة (لكلٍ من: محمد عز الدين التازي ومحمد الأمين الخمليشي ومحمد الدغمومي والميلودي شغموم ومبارك ربيع ومحمد زفزاف وعبد الجبار السحيمي ورفيقة الطبيعة وحسن الزاوي وأحمد المديني ومحمد الهراوي ومصطفى المسناوي وإدريس الخوري وأحمد بوزفور وأبو يوسف طه ومحمد شكري)، وهو يقول لنا في دراسته لهذه القصص: «لا أريد أن أقدّم هنا نماذج تمثّل للتطوّر التاريخي، أو لاتجاهات القصة المغربية أو لكتابها. ما أصدر عنه مختلف تماماً: عَبْر النصوص التي تفاعلتُ معها.. أحاول أن أستجلي حاضر القصة المغربية..». وقسم برادة القصص إلى أربع مجموعات، فهي جميعاً تستند إلى «لحظات»: لحظة استذكارية، لحظة كاشفة، لحظة مجابهة ولحظة خيالية (فانطاستيكية كما يسميها). والقصص تستعيد لحظاتها تلك عن طريق استرجاع لغة الطفولة، واللجوء للحلم، وكشف العلاقات والتحولات، ومواجهة الذات للآخر والمجتمع واللغة، وأخيراً: السخرية وتعرية العلاقات المستترة.

وسواء اتّفقت مع الناقد في تحليله لتلك القصص أو اختلفت، فلا شك في أن تلك

النماذج يمكن اعتبارها - حسب تعبيره - «طليعة منبئة» في القصة المغربية الحديثة.

وبعد عقد كامل، تنشر **الآداب** عدداً مقارباً من القصص القصيرة، وقد لا نستطيع اعتبار ما نشرتهُ «عينة ممثّلة»، إلا أننا نلاحظ أن بعض الأسماء قد وردت هنا وهناك - أعني في مختارات برادة وفي **الآداب** - مما يؤكد استمرار عطائها (هذه الأسماء هي: مبارك ربيع، محمد زفزاف، أحمد المديني، ادريس الخوري، أحمد بوزفور، محمد الدغمومي، عزالدين التازي، محمد الهراوي، الميلودي شغموم)، وثمة أسماء جديدة أضافتها **الآداب**، من بينها: سالم حميش ولطيفة باقا وربيعة ريحان ومحمد الشراقي ومصطفى يعلى والزهرة المنصوري وإبراهيم زيد وأحمد الزيادي وعبد المجيد الهواس.

إذا أضفنا لهذه الأسماء القاصين الثلاثة الذين تناول أعمالهم عبد الرحيم مؤذن، اكتملت لنا خارطة القصة المغربية القصيرة. وإذا صح اختياره، واعتباره أنهم - أعني هؤلاء الثلاثة: دشين والغربازي والبقالي - يمثلون أحدث موجة في هذا الفن، فإن القواسم المشتركة بينهم وبين جيلهم كله إنما تتمثل في كتابة القصة - البحث، وكتابة القصة «بلسان واحد وليس بلسانين»، ورفض النمطية، والكتابة والتنظير معاً (أي كتابة الحكاية، وحكاية الكتابة) وثنائية الماضي والحاضر أو الذاكرة والمعيش، والتحليل، وأخيراً: السخرية.

وفي نهاية دراسته يذكر الناقد أن الكثير من مجايلي هؤلاء الكتاب قد سقطوا في بداية الطريق، ومنهم من تعثر في منتصفها، ولكن - وهذا ما يشفع لهذا الجيل - ظل هؤلاء يصرّون على الإخلاص لهذا الجنس الأدبي.

ولا شك في أن توالي صدور المجموعات لكتاب وكاتبات، من هذا الجيل والسابق عليه معاً، يشير إلى ازدهار هذا الفنّ الآن وفي المستقبل المنظور.

* * *

وشأن الشعر هو شأن الرواية والقصة تماماً: ثمة موجات ثلاث من شعراء القصيدة الحديثة يتناولها الناقد المغربي نجيب العوفي في هذا العدد من **الآداب**: وهو على صواب في استخدام تعبير «الرؤية» بدل «الجيل»، وقد شهد كل عقد منذ الستينات أسماء لشعراء جدد يطرقون أبواب الشعر، فمن أوائل المؤسسين للقصيدة الحديثة، فيما بين ١٩٦٣ - ١٩٦٤ نجد أسماء: أحمد المجاطي، ومحمد السرغيني وعبدالكريم الطبال ومحمد الخمار الكنوني (الذي رحل في الثمانينات) ومحمد الميموني وأحمد الجوماري ومحمد الحبيب الفرقاني وعبد الرفيع الجوهري وسواهم. وشهد عقد السبعينات مزيداً من الشعراء، أكثر عدداً وأوفر عدة، من بينهم: عبد الله راجع ومحمد بنطلحة وأحمد بنميمون ومحمد الأشعري ومحمد بنّيس ومليكة العاصمي وإدريس الملياني وعَلاّل الحجام ورشيد المومني ومحمد السبايلي وسواهم. (وفيما عدا الراحلين: راجع والسبايلي فإن معظم هؤلاء، ما يزالون يواصلون الإبداع). ويرى العوفي «أن هذا الرعيل يشكل محطة أساسية وحساسة في مسار القصيدة المغربية الحديثة، فمن خلاله ستنجلي سيماء هذه القصيدة و«تتجنس» أدبياً وتخضع لمخاضات حاسمة، ومن خلاله أيضاً ستبدأ الأسئلة الساخنة، أسئلة الشعر والتاريخ والحداثة...». الموجة الثالثة بدأت وبداية الثمانينات، وكان شعراؤها أوفر حظاً من سابقيهم لتعدد منابر النشر، وقد مُهِّد الطريق أمام أسماء مازالت في تزايد مستمر، منها: محمد عزيز الحصيني وصلاح الدين الوديع وحسن نجمي وإدريس عيسى وصلاح بو سريف ووفاء العمراني وثريا جبر ومحمد بوجبيري ومصطفى فهمي وسواهم كذلك.

وعند هذا الناقد، فإن قصيدة «الستينات» ولدت «سياسية»، إلا أن السياسي فيها لم يعكر صفوها الشعري.. «ومن ثم جمعت بين بلاغة الشعري وبلاغة الإيديولوجي، وواءمت بمهارة بين مكونات النص الشعري، كما واءمت بين البعد التراثي والبعد الحداثي.. (..) وسيمتد هذا النَّفَس الشعري إلى السبعينات بشكل مضاعف ومكثف، بحكم تفاقم الأوضاع السياسية والاجتماعية، وشراسة الهجمات التي تعرضت لها الجماهير الكادحة والمثقفة.. (..) وفي السبعينات بخاصة اشتد النزال والنضال وارتفعت حرارة الأحداث والأفكار، بحكم انخراط الشباب في معمعان السياسة وظهور اليسار الجديد، وكان لهذا انعكاس قوي على الرؤية الشعرية في هذه المرحلة (...) كان الغضب والتحريض والتوق إلى التعبير والتنوير هي المعزوفة الحارة التي صدحت بها القصيدة السبعينية، مستجلية للمخاض الصعب الذي كان يعتمل به الشارع المغربي ومتجاوبة معه، ومن ثم كانت تلقى آذاناً صافية وصدوراً متأججة واعية لدى جمهرة القراء...».

حول منتصف السبعينات، بدأ يعتري الرؤية الشعرية شيء من الفتور والانكسار، وبدا موقف الشاعر كموقف استراحة المحارب «ووجد الشاعر السبعيني في شؤون «الحداثة» وشجونها متنفساً وتعويضاً عن شؤون الواقع وشجونه، فتدثرت القصيدة بالغموض، وفتر التواصل بينها وبين جمهورها. وفي الثمانينات، انطفأت الشرارة التي كانت تشحن الجوانح، وران في الأفق ما يشبه الإحباط... «كل هذا كان له انعكاس مباشر أو غير مباشر على الرؤية الشعرية الجديدة والتي تبرعمت في مناخ ثقافي وسياسي واجتماعي بالغ السوء...».

رغم هذا كله، يتحفظ الناقد في حكمه على هذه الموجة الأخيرة، فماتزال منجزاتها قيد الميلاد والتحقق.

* * *

وفي كل وجوه الإبداع، كان تأثير نماذج المشرق العربي - والنموذج المصري بوجه خاص - واضحاً كل الوضوح، لكنه لا يتضح قدر ما يتضح في مجال المسرح. فقد لعب المسرح المصري أهم الأدوار في ميلاد المسرح المغربي، على نحو ما يؤكد الباحث المسرحي الدكتور حسن المنيعي في كتابه **أبحاث في المسرح المغربي**، مكناس، ١٩٧٤. وعلى وجه التحديد، فإن سنة ١٩٢٣ تعتبر سنة ميلاد هذا المسرح، حين قدمت إلى المغرب فرقة المغني التونسي اللامع محمد عز الدين وأقامت فيه، وكان عزالدين وممثلوه من تلاميذ جورج أبيض الذي نجح في تدريبهم على الأداء الكلاسيكي في أعمال مثل، «مهرج الملك» لفيكتور هوجو، و«أوديب» سوفوكليس، و«عطيل» و«ماكبث» شكسبير. كانت فرقة عزالدين في المغرب مظاهرة فنية وحدثاً هاماً تركت آثارها بين شباب المغاربة الذين شرعوا - على الفور - يكونون فرقهم

المسرحية الخاصة، وبدأت تبرز أسماء عدد من فناني المسرح في المغرب من أهمهم محمد القرّي الذي كانت سلطات الاحتلال تصادر مسرحياته وتتعقّبه بالمطاردة والنفي، حتى مات في ظروف غامضة، فكان يوم موته يوم حداد وطني، «وأكد هو وغيره شريعة ميلاد مسرح مرتبط بالواقع الاجتماعي والسياسي، يحاول أن يحث المغاربة على طرد المستعمرين، والعمل من أجل حياة أفضل، وتعددت الفرق بين الشباب في فاس والرباط والدار البيضاء وطنجة، ويُعدّ ما قدمته تلك الفرق بين ١٩٢٣ و١٩٤٠ الركيزة الأساسية للحركة الدرامية الحديثة في المغرب، والتي بدأت مباشرة - بعد الاستقلال في ١٩٥٦».

بعد الاستقلال تكاثرت فرق الهواة (حتى جاوزت المائة فرقة في الدار البيضاء وحدها!)، لكن التي عرفت طريقها وصمدت فرق قليلة، نجحت في أن تجعل «مسرح الهواة» من ملامح الواقع الثقافي المغربي الهامة، يقدم كتاباً وفنيين أكدوا حضورهم في مجال المسرح، وظلوا على صلة حميمة بنبض الجماهير المغربية، من بينهم عبد القادر البدوي ومصطفى القومي ومحمد العلوي وعبد العظيم الشاوي وأحمد العبدي ومحمد مشعل، وسواهم.

أما مسرح المحترفين فتكوّنت أولى فرقه بعد الاستقلال كذلك، وهي فرقة «المسرح الوطني المغربي»، وشاركت في مهرجان «مسرح الأمم» في باريس في ذات السنة (١٩٥٧)، وبعد عودتها دب الانقسام في صفوفها، فانفصل «الطيب الصديقي» وانضم إلى «الاتحاد المغربي للشغل وأسس فرقة «المسرح العمالي»، ولتجاوز هذا الانقسام تكون «مركز الفنّ المسرحي» ١٩٥٩، وهدفه أن يجمع في إطار منظمة واحدة كل وجوه النشاط المسرحي المشتّتة، وأن يعالج كل جوانب تكوين رجل المسرح، سواء كان من المحترفين أو الهواة، واستطاع المركز أن يمد نشاطه إلى كل أنحاء المغرب، وأن يقدم خلال سنتين أكثر من ثلاثين عرضاً مسرحياً: شهدها أكثر من أربعمائة ألف متفرّج. (وقد لعب أهم الأدوار - في تلك الفترة وما بعدها - فنانا المسرح المغربي الكبيران: أحمد الطيب العلج والطيب الصديقي، وربما لا يكون هنا المجال المناسب لحديث مفصّل عن إنجازاتهما في تلك الفورة المسرحية التي ارتبطت باسميهما أكثر من سواهما).

ومنذ إنشاء هذا المركز - وربما حتى الآن - والحركة المسرحية المغربية في صعود وهبوط، تتوقف فرق وتتكون أخرى، ويتصاعد النشاط المسرحي حيناً ويخفت حيناً آخر، وتشارك الفرق المغربية في المهرجانات المسرحية المختلفة، عربية كانت أو إفريقية أو أوروبية، وتحظى بعض تجاربها بالاهتمام.

ويؤكد الباحث المسرحي المغربي حسن بحراوي - وهو تلميذ للدكتور المنيعي، يعمل معه في تدريس مادة المسرح بجامعة محمد الخامس في الرباط، وقد صدرت له دراسة حديثة بعنوان **المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيو — ثقافية**، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، في دراسته المنشورة بالعدد الماضي من **الآداب** - الصورة العامة للمسرح المغربي اليوم من خلال دراسته لما قدمته فرقة «مسرح اليوم» التي تكوّنت في النصف الثاني من الثمانينات، أي في فترة اتّسمت - على حد تعبيره «بجمود استثنائي في النشاط المسرحي، وطنياً وَجَهوياً، اختفت العروض أو كادت من على خشبات المسارح التي لم يكن عددها - في ذلك الوقت - يتجاوز أصابع اليد الواحدة، والتي كان معظمها عبارة عن قاعات مرتجلة ضعيفة التجهيز، وتعاني - فوق ذلك - من محدودية الفضاء وسوء التدبير الإداري...»، ثم يتابع - بالتحليل والنقد - عروض الفرقة المتتالية: «حكايات بلا حدود» التي أعدها وأخرجها عبد الواحد عوزري عن نصوص لمحمد الماغوط، و«بوغابة» التي قام المسرحي الشاب محمد قاوقي باقتباسها من عمل بريخت **السيد بونتيلا وتابعه ماتي**. (وقد لعبت السيدة ثريا جبران دور بوغابة)!.. و«نركبو لهبال» من تأليف وإخراج عبد الواحد عوزري. ويضيف حسن بحراوي: وسيراً على نفس الخطة الحازمة التي انتهجتها فرقة «مسرح اليوم» والقاضية بإنتاج عرض مسرحي في كل سنة.. سيتجه اهتمام مخرج الفرقة إلى أحد أبرز وجوه المسرح الاحتفالي بالمغرب، فيختار مسرحية «النمرود في هوليوود» للكاتب المسرحي عبد الكريم برشيد. ومعلوم أن حركة المسرح الاحتفالي قد ظهرت في المغرب أواخر السبعينات محمولة على أكتاف المسرحيين الهواة الذين كانت تسكنهم على الدوام رؤية مسرحية مغايرة ومناهضة للمألوف، وساعية إلى التأقلم مع الشروط السوسيو - ثقافية المستجدة.. والإجابة، عبر ذلك، عن الأسئلة الإشكالية التي يطرحها واقع اجتماعي متحرك باستمرار...»، وفي ١٩٩٢، قام عوزري باستلهام نصوص زجلية للشاعر المغربي أحمد لمسيح، وقدم عنها عرضاً اختار له عنواناً ملغزاً بعض الشيء «سويرتي مولانا» (أي ما معناه بالتقريب «أنت وحظك»). آخر أعمال الفرقة ما قدمته في ١٩٩٣، وفيه اختارت مجموعة الشاعر المغربي الذي يكتب بالفرنسية: عبد اللطيف اللعبي **الشمس تحتضر**، أعدها عوزري أيضاً وقام بأدائها ممثل وممثلة.. «ولما كان العرض موجهاً في الأصل لجمهور عربي - فرنسي فقد حافظ المخرج على طابع الازدواجية اللغوية، وأسند إلقاء النص الفرنسي لسيمون الباز (فنان يهودي من أصل مغربي)، والنص العربي لثريا جبران. الشيء الذي دفع بعض النقاد إلى القول بأن «مسرح اليوم» قد انحاز أخيراً إلى صف المدرسة الفرنكفونية تشبهاً بعرّابه الطيب الصديقي الذي لا يخفي ميله إلى التمثيل بلغة موليير لأسباب تاريخية وثقافية..».

* * *

تلك كانت «نظرة طائر» على الواقع الإبداعي المغربي. كيف تبدو لنا هذه المجموعة الحافلة من مواد العدد الماضي من **الآداب**؟ بصرف النظر عن ملاحظات جزئية حول هذا الموضوع أو ذلك، وبصرف النظر، كذلك، عن نقص تفصيل هنا أو آخر هناك (وهل غادر الشعراء...؟)، يمكن القول إن العدد - على وجه الإجمال - مفيد وممتع للقارئ العربي البعيد عن ذلك الطرف القصيّ من الأرض العربية. وهو يقدم أهم مبدعيه، في مختلف أجيالهم، وتنوع تجاربهم وغناها، تنوع الأرض المغربية ذاتها وغناها.

وليس هذا بالأمر الطارئ على **الآداب** وتاريخها حافل بمحاولات مدّ الأيدي العربية للتلاقي، عبر الحدود والحواجز، رغم كل دواعي الفرقة والانقسام.

وليس هذا - هنا والآن - بالشيء القليل.

قراءة في عدد «الآداب» الممتاز:

«الأدب المغربيّ الحديث»

٢ ـ شوقي بغدادي

لا يُمكن أن يكون الأدب المغربي الحديث بأكمله حاضراً في عددٍ واحدٍ من مجلّة. ومع ذلك فنحن مضطرون أن نستدعي هذا الأدب وصولاً إلى خصائصه **كأنما** هو مكتمل حقاً في أيّة قراءة لهذا العدد من مجلّة **الآداب**. لقد جهد المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب، كما هو واضح في إعداد ملفّه عن «الأدب المغربي الحديث»، أن يكون منصفاً شاملاً. غير أنه لم يستطع ذلك بالتأكيد تماماً، لا لشيء سوى أن بلوغ هذا الهدف مستحيل أصلاً. فالجزء لا يمكن أن يمثل الكلّ، والمشاركة في تقديم النصوص واختيارها كانت خاضعة بالضرورة إلى شروط تنظيمية أحياناً، أو لأمزجةٍ بشريّة[1] تعبّر عن استقلالها أو احتجاجها بالمقاطعة.

ومهما يكن الأمر، فلا بدّ من الاعتراف بأنّ الملف المذكور الذي شغل عدداً ممتازاً بلغ المئة وخمساً وسبعين صفحة، كان قادراً في حدود الممكن على إرضاء أي باحث يفتّش عن المعلومات والانطباعات والأفكار الكافية ـ نسبيّاً بالطبع ـ لتكوين صورة قريبة لواقع الأدب المغربي الحديث.

إن البداية الحقيقية لمرحلة الحداثة في هذا الأدب لا تعود إلى أكثر من ثلاثة عقود، إذ لم تبدأ فعلاً إلا مع بداية الستينات كما تشير معظم الدراسات التي تناولت موضوع الحداثة في المغرب. يقول الدكتور أحمد المديني مثلاً في الدراسة التي قدّمها في ندوات المؤتمر التاسع عشر الأخير لاتحاد الكتاب العرب بعنوان «السرد الواقعي، ومشروع التحديث في أدب المغرب ـ البدايات ـ »:

«إن التجلّيات الأولى للأدب المغربي الحديث ترجع إلى نصف قرن سابق. وتمثّل العقود الثلاثة الأخيرة مراحل التكوين الأساسية. وانطلاقاً من منتصف العقد السبعيني بات من المتيسّر القول بأنّ الإبداع الأدبي، والسردي منه في الجوهر، انتقل إلى مرحلة التوفّر على ما يؤهّله لاكتساب شرعية ذاتية ولإقرار تفرّده..» وفي مكان آخر من المداخلة المذكورة، يتحدث عن الشعر حصراً فيقول: «وفيما بقيت المسألة الاجتماعية تمثّل الصدارة دائماً، فإنها أمست تخضع شيئاً فشيئاً للتصوّر الشخصيّ للكاتب، أي لنظرته هو في المجتمع. وإذا كان العقدان الخمسيني والستيني خاصّة قد عرفا بداية التمرّس آنذاك بالشعر الحرّ أو شعر التفعيلة المنزاح عن الشعر العمودي التقليدي، فإنّ المرحلة اللاحقة [ويقصد السبعينات] ستشهد تقلّباً يولّد رؤية مركّبة. ولم يستطع الشعر المغربي في العقد السبعيني أن يتوصّل إلى ما يبحث عنه من توازن إذ سيبقى متأرجحاً بين هَوَس المغايرة لحداثة فنية تقطع، أو تحاول أن تقطع مع السائر، وتبحث عن المستقبل وَهَمّ التغيير كحداثة سياسية تبحث عن المستقبل. ونعتقد أن هذه الملاحظة تنسحب على مجموع الأدب المغربي المحدث، ولعلّ مضمونها ما يزال قائماً في الوقت الراهن...».

الأدب المغربي الحديث إذن كما نفهم من هذه المداخلة ـ وغيرها ـ حديث حقّاً من حيث الفترة الزمنية إذ لا يعود إلى أكثر من ثلاثين سنةً خَلَتْ. وبهذا المعنى فإن الملف المنشور في **الآداب** لا يبتعد كثيراً عن الصورة الشاملة لهذا الأدب؛ ذلك أن الأسماء المشاركة فيه والتي بلغ عددها الخمسين تكاد تمثّل أفقيّاً ـ من حيث الشمول ـ وعموديّاً ـ من حيث الأهميّة ـ العقود الثلاثة الأخيرة كلها... فماذا نجد فيه؟

التباس المفاهيم

أوّل ما يحاول الدارس في تنظيمه بحثاً من هذا النوع هو أن يعيد جَدْوَلَة النصوص المنشورة حسب أجناسها الأدبيّة، غير أنني اصطدمت وأنا أصنع ذلك بنوع من الالتباس المحيّر حيال بعض النصوص، أين أضعها؟ هل أحسبها على قائمة «الشعر»، أم أفردُ لها قسماً خاصاً بها بعنوان مستقلّ؟. وإذا صنعتُ فأيّ عنوانٍ أختاره لهذا القسم الخاصّ؟ وحين حاولتُ الاستعانة بالفهرس في المجلّة فوجئت بأن مُنظّم الفهرس أهملَ عدداً لا بأس به من النصوص دون أن يشير إلى نوعها بين قوسين كما صنع مع نصوصٍ أخرى؛ فهو يضع مثلاً أمام عنوان «مراكش» و«دونا توس» كلمة «قصيدة» بين قوسين في حين أنه لم يُشِر بشيء إلى هذه النصوص مثلاً: «فاس» و«تلك أيام وهذه شذراتي» و «كينونة» وغيرها. فهل كان متحيّراً مثلي حيالها أم أنّه غفِل عن ذلك، أم أنّه أهمله عمداً... في حين أن هذا الالتباس لا يظهر مع نصوص الأجناس الأخرى كالقصة والمسرحية؟

هذا الالتباس إذن حاصل مع الشِعر فقط؛ إذ هناك نصوص «حداثية» ـ كما أرادها أصحابها ـ ليس من السهل تحديد جنسها الأدبي. وهذه مشكلة لا تخصّ الأدب المغربي وحده بل تشمل معظمَ الإنتاج الشعري العربي. غير أننا نشير إلى بعض الملاحظات التي تساعدنا في قراءتنا النقدية كي نقول إن أيّة أحكام «قيمة» هنا هي شبه مستحيلة؛ ومع ذلك فلا بدّ منها في اعتقادنا، ذلك لأن مهمّة النقد ليست في أن يستسلم لكل النصوص، ومنها ما يخدع ولا يستحق الاهتمام أصلاً، فيعمد إلى تفسيرها وتحليلها ـ بنيويّاً أو بأية طريقة أخرى ـ وكأنها أدب حقيقي، بل عليه أن يستبعد النصوص الخادعة هذه، أو أن يُصدر حكمه عليها على الأقلّ مُعلّلاً ذلك، وللقارئ

(١) قيل لنا مثلاً إنّ معدّي الملفّ طلبوا إلى الشاعر المغربي المعروف «محمد بنيس» أن يشارك ولكنّه رفض دون إبداء الأسباب..

بعدها أن يأخذ برأيه أو لا. إنّ صعوبة التعامل مع هذه النصوص هي المسوّغ الأساسي لأيّ خطأ أو التباس في الحكم؛ وليس سوى النزاهة، واحترام التجربة الإنسانية من حيث المبدأ ما يساعد الدارس على مقاربة الحقيقية. أمّا بلوغها والإحاطة بها فتلك مسألة نسبيّة بالتأكيد.

الشّعر

سأبدأ بالنصوص التي يسمّونها «شعراً». وليس بالضرورة أن تكون كذلك حقاً، وإنما هي أحياناً مجرّد نصوص تحاول أن تخلق حالةً شعريّة ما. ولكنّ الأعمال ليست بالنيّات في الفن. فالشِعر صعبٌ، وطويلٌ سُلَّمُه ـ كما قال الشاعر العربي القديم ـ وهؤلاء الذين يستسلمون للتداعي الحرّ من أي قيد للّغة، والخيال، والفكر والمشاعر، يصطنعون أحياناً حالةً غير شعريّة إطلاقاً. إن الفنّ أوّلاً وأخيراً تعبير عن التواصل البشري، لا عن القطيعة بين البشر.

«فاس» لمحمد الأشعري: يتعامل الشاعر مع موضوعه من خلال منهج منظّم بالرّغم من الغموض الشّفاف الذي يغلّف النصّ. البنية الأساسية في التعبير هي «المشهد» ضمن مكان وزمان محدّدين، وهو المشهد الذي يجمع بالمصادفة بينِ الشاعِر وامرأةٍ فاسيّة عابرة. «المكان» يتجمّع من مفردات: الجدار القديم. و«الزمان»: وقت الظهيرة.. أما الشاعر فالخجل يتملكه ـ ربّما حيال المرأة ـ وهو يلوذ بالظّل ـ تعبيراً عن قَيْظ الهاجرة في بلدٍ صحراوي ـ والمرأة: تطرق باباً. والعابرون أناسٍ محافظون مستعدّون للتدخّل عند أيّة بادرة تخالف التقاليد: «.. على أهبةٍ لمصادرة الرعشةِ العابرة».

هذا هوالمشهد إذن بمكانه، وزمانه، وأناسه، يشكّل البنية الأساسية للتعبير والدخول مستعيناً بها في أعماق المدينة من خلال بنيات أخرى متفرّعة عن الأصل:

ـ المرأة المحجّبة تقرع الباب ثم تختفي: إيحاء لما في الداخل من أسرار.

ـ العَبَق الوثني لأعشاب فاس: استعادة للتاريخ.

أو حين يتذكّر عبر مطرقة الباب النحاسية.. هكذا يوغل النصّ في المونولوج الداخلي الذي ينعقد بين «الخارج» ـ ويمثّله الشاعر ـ و«الداخل» وتمثّله الدارُ التي أخفت المرأة.. إلى عملية التناسخ التي خلقت من المرأة المتوارية عن الأنظار نماذجَ مشابهة تكاد تشمل كلَّ نساء المدينة. وأخيراً يُقفل الشاعر نصّه على مشهد آخر أوسع يبدو فيه الجسدُ الحيّ الواحد ضائعاً أو حبيساً في «قفصٍ من زحام» ولكنه «صخب من رخام» لا يعثر فيه الشاعر على ضالته في مدينة غامضة لا تفتح أبوابها على مصراعيها، وبقدر ما توحي بجمال عريق فهي لا تسمح بالإمساك به كاملاً.

أداء شعري يمدّه الإيقاعُ الموسيقي الواضح ـ التقيّد بتفعيلة «فاعلن» ومشتقّاتها ـ بنفحة عذبة تهبّ من خلال التقاء التاريخ القديم بالحديث، دون التزام كبير بالتقفية، تلعب فيه المفردات والتراكيب عموماً دورَها في تأصيل المشهد التاريخي عبر رؤية أصيلة لموضوع متّصل بالمكان، تجسّده مدينة عريقة مثل «فاس». أداء انطباعي يذهب من الذاتي إلى الموضوعي في تناغم سلس لا يُفلت منه نظامه الداخلي الذي اختاره لعمله بل يحافظ عليه كضابطٍ منطقي للتداعي النفسي والفكري، وبشكل يختلط فيه الذاتي بالموضوعي في أداءٍ طليّ لا مزاودات شكلانيّة فيه ولا تصنّع ذهني.

«مراكش» لعبد الرفيع الجوهري: نصّ آخر يأخذ موضوعه، وعنوانه من مدينة مغربية عريقة في الجنوب هي «مراكش». ولكن الشاعر يختار طريقة أخرى كي يؤسّس لقصيدته وهي: تجسيد المدينة في صورة امرأة «محبوبة». هنا تصبح صورة «المرأة» مجرّد رمز أو استعارة غير محدّدة بمشهد معيّن لامرأة بعينها ـ كما في قصيدة الأشعري ـ، ولهذا ينحو التعبير منحى المناجاة المفتوحة على المدينة بأكملها بادئاً بالوجوه النسائية: «وجه غزال خائف» ثم سرعان ما تنفتح المناجاة على «الجدران الحمراء» و«ساحة الكتبيّة» حيث الحواة يلعبون ويقدّمون مهاراتهم فتتحوّل «المناجاةُ إلى عرض وَصْفِيّ للبيئة يختمه الشاعر بانطباع حزين يذكّرنا بالتاريخ الدامي للمدينة وكأنه يفسّر لنا سرّ اللون الأحمر في جدرانها، غير أنه لا يرضى بأن يختم نصّه بهذا اللون «المتشائم» إذ يعود إلى «رائحة النخل» و«رائحة الحنّاء» و«وجه غزالٍ عائد» ـ غير خائف كما في المقدمة ـ كي يُقفل النصّ قفلةً متفائلة.

لغة شعرية سهلة مفهومة تستمدّ متعتها من بساطتها وسلاستها ولكن دون أسرار «لغوية»؛ فالنصّ مكشوف أكثر مما ينبغي ويقارب السذاجة في التعبير كما في قوله: «أصوات.. أصوات.. أصوات..» «صرخات.. صرخات.. صرخات..» «جمرات.. جمرات.. جمرات..» .. ولكن النصّ يبقى ممتعاً بشكل عام..

«كينونة يقظى: لوفاء العمراني: هذا نصّ مختلف يعتمد من حيث التعبير اللغوي ما درجت تسميته بـ «قصيدة النثر».

النصّ مركّب من أربعة مقاطع: مدخل قصير، ثم مقطع بعنوان «حلم» ومقطع ثالث بعنوان «تعويذة» ورابع بعنوان: «صدى».

المدخل: يبدو مثل إهداء يحدّد طبيعة المنابع التي ألهمت النصّ والجهة التي يتوجّه نحوها عرفاناً بيركاتها والرجل الذي أوهَمَ الشاعرةَ ببطولاتٍ لم تتحقق.

و «الحلم»: مشهد تصويري لعزلة الشاعرة وهي تحاول من خلال تواصلها مع الطبيعة في الليل أن تستمدّ قوة تفتقر إليها. هذا هو «الحلم».. **و«التعويذة»:** هي التحصّن بخبرة العمر وحنكة التجارب كي تؤكد الشاعرة بهاءها الذي لا يَدرِكُ أعماقه الآخرون، وقدرتها الجديدة على التعالي والتفرّد.. هذه هي تعويذتها..

و «الصدى»: يبدو هذا المقطع كأنه اعتزاز تقدّمه الشاعرة لآلهة الشِعر معترفةً ببعض أخطائها، ومُدافعةً عن نفسها بأنها ابتليت بالقطيعة والنفي ورأت ما لا تريد رؤيته. هذا هو الصدى أو بتعبير آخر محصّلة خبرة الشاعرة بالحياة.

نصٌّ ذو بناءٍ معماريّ مدروس، ولغة شعرية مكثّفة وتوليدات خاصّة في اللغة مثل: «أشتجمعني» (بدلاً من أستجمع نفسي) و«ابتكرتُني» (بدلاً من ابتكرت نفسي) ذات إيقاع غير تقليدي كما في قولها: «كي أعرف الحبّ/ خرجت من الحبّ/ كي أنشر الورد/ أقمت في الوعد» عبر رؤيا شفّافة تشبه مكابدة الصوفيّة في نثر شعري لطيف مشبّع بالرؤى، ليس مع الحضرةِ الإلَهية، وإنما مع هواجس «المرأة» وطموحاتها وصراعها مع العالم، واللغة، والرجل..

نصٌ لا يمكن أن يكتبه رجل، وليس سوى المرأة ذاتها. تلك هي خصوصيّة وفاء العمراني الأنثوية والفنيّة الجديرة بالاهتمام الشديد.

«دوناتوس» لأدريس الملياني: هذه مقاطع من قصيدة طويلة، ولهذا فلا بدّ - كما يبدو - من مطالعة القصيدة كاملةً حتى ندرك بعضاً من أسرار النصّ. وإذا كان لا بدّ من المحاولة فالعمل يبدو نوعاً من الغوص في الأسطورة التي تسترجع سيرة الخليقة منذ بداياتها حين كان الكوكب كله مغموراً بالماء إلى عملية الخَلْق للحيوان والبشر بأسلوب يشبه الأدعية والصلوات.

قصيدة لشاعرة موهوبة بالتأكيد يحاول ابتكار نصّ شعريّ جديد عبر مغامرة فكريّة كبرى لا أدري مدى نجاحها إلاّ بعد قراءة النصّ كاملاً.

رقصة الذئب في الكفن: لمحمد عزيز الحصيني: نصّ من قصائد النثر غير ذي موضوع محدّد سوى ما نقوله عادة في حالات الإحباط والضياع ورفع الصوت بالشكوى من الوجود في عالمٍ لا يرحم. تجربة «شعرية» مغرقة في الذاتية لا تخلو من حساسية مرهفة وخصوبة في الخيال تشبه الهلوسات. هذا الإغراق في الذاتية يصطنع ضباباً يلفّ النصّ بغموضٍ ضعيف، فإذا اخترقه القارئ - وهذا ممكن ولكن بعد قراءات عسيرة متعدّدة - لم يجد سوى الموضوع الرومانسي المتداول جدّاً حول الوحشة، والوحدة، والاغتراب والعذاب دون التركيز على فكرة معيّنة. إنها موهبة حقاً.. ولكنّها تُتلفُ نفسها في دوّامة التكلّف والاصطناع وتقليد النصوص الأجنبيّة المشابهة.

سيرة الحكمة: لعبد الدين حمروش: مقطوعة قصيرة من التأملات «الشعرية» تبني عملها على الفلسفة أو التفلسف، على الأصحّ، أكثر مما تبنيه على معادل موضوعي تلتقطه من الحياة الجارية ذاتها. فهو يبدأ من قصة الطوفان كي يمرّ بالبحر بعدها ثم بالإنسان ينظر في كفّه ويبحث عن فراغ... الخ.. كلّها أسئلة ميتافيزيقية لا تشعر بحرارة التجربة الشخصيّة وراءها..

تراتيل: للزهرة المنصوري: مقطوعتان من قصائد النثر التي تذهب أيضاً بعيداً في عالمها الذاتي، ومن هنا غموضُها ومجازاتها المتعبة في المقطوعة الأولى التي تسمّى «هلوسة».. وهي هلوسة فعلاً.. أما المقطوعة الثانية بعنوان «ذكرى» فهي أكثر تماسكاً وبالتالي أبلغ حضوراً وتأثيراً في النفس إذ تتوالى، عبر عملية التذكّر، مجموعة من الذكريات في تراكيب طازجة لولا أن هذه النصوص تبدو وكأنها لا تريد أن تقول شيئاً أكثر من بعض «الثرثرة» - الجميلة أحياناً - حول حالة غائمة عامّة ومن هنا التشابه بينها والرتابة فيها...

أيتها المهاوي.. لماذا لم تغرّدن بالعشرات؟. لمحمد بنطلحة: مقطوعات قصيرة مما يُسمّى أيضاً «قصائد النثر» بحساسية مختلفة تماماً عن المألوف، تعتمد نوعاً من العفوية الخالصة التي تحاول أن تستردّ براءة طفولية مفقودة لا ضرورة فيها أن ينطبق العنوان على ما تحته من كلام. محاولات لا تخلو من طزاجة ورهافة ولكنها تبقى على حافة التصنّع الذهني الذي يكاد يُلغي في نهاية القراءة كلَّ المشاعر الجميلة الأولى بسبب مبالغة الشاعر في تقسيم عباراته إلى مفردات متراكبة لا ضرورة على الإطلاق لفصلها الواحدة عن الأخرى مثل قوله: «إلى/ ما/ لا/ نهاية/..» فما معنى هذا التوزيع لكل حرف وكلمة على حِدة سوى الاستسلام للحذلقة؟. وهذه المجّانية أحياناً في التعبير بقصد الإدهاش وحده لا غير دونما أيّ محتوى كما في هذه المقطوعة بعنوان «قلم الأنثى» وفيها هذه الكلمات والعبارات بالحرف الواحد: «مِنْ/ عسل/ ركبتاه/ ولا يدّخر أحلى خساراته/ إلاّ في جرارٍ من الرماد»!.. فما هذا الكلام وما علاقته بالعنوان «قلم الأنثى»؟!.. وهل انقلب الشِّعر «الحديث» إلى «حزازير وفوازير» يا سي محمّد؟! لقد قيل لي إنك أفضل في نماذج أخرى لك سبقت لا أعرفها، فاعذرني على الصراحة، ولا تبدّد موهبتك وراء سراب!.

بَريدُك موسم الرؤيا: لأحمد بلحاج آية ورهام: مقطوعة ذات إيقاع موسيقيّ واضح على شعر التفعيلة ولكنها في طريقة تناولها موضوعها تبقى مع «قصائد النثر» الحداثوية المسكونة بهاجس المغايرة والتجاوز.. نوع من المونولوج الذي يخاطب الشاعر فيه ذاته في ساعة استرخاء كي لا يقول شيئاً هاماً سوى رصد الحالة الشعورية بلغة إدهاشيّة.. كما يتوهّم الشاعر!.

بعد ذلك: لأحمد بركات: قصيدة نثرٍ أخرى قصيرة لشاعر شاب يُقدّم فيها نوعاً من التأمّلات الموزّعة - دون عناوين - على أربعة مشاهد أو أسئلة متعمّداً فيها بعثرة انطباعاته وملاحظاته بشكل مفاجئ مدهش، وليس ثمّة جامع لهذا الكلام سوى الاستسلام التام لطزاجة الفكرة، والتدفّق الطليق للفِطرة الشعرية. ولكن يجب ألا يفتش القارئ طويلاً عن معنى محدَّد سوى ما توحيه الحالة العامة لشخص مرهف الحسّ يحاول أن يلتقط من حوله معنًى ما لوجوده دونما جدوى.

ثلاث قصائد: لعبد الكريم الطبّال: المقطوعة الأولى والثانية من شعر التفعيلة، والثالثة قصيدة نثر. الأولى بعنوان «مشهد» تعبير عن حالة الشعور بالاستحالة حيال مشهد باب مذهّب، بعيد وموصَد. والثانية «مرآة» تعبير عن نوع من التعاطف الإنساني مع شخص مسكين مغلوب على أمره، من خلال ما يوحي به منظر الحجر الذي كان يسند إليه رأسه. والثالثة «عُري» أشبه بدعوة للتحريض على الإسهام بقوّة في دفق الحياة. ثلاث مقطوعات قصيرة مكتوبة بنفس شاعرٍ متمكّن من أدواته بقدر ما هو إنسان حالم وشفّاف من خلال أداءٍ لغوي خاطف الرؤية قريب إلى القلب.

فاكهة الليل: لصلاح بوسريف: مقطوعات من قصائد النثر القصيرة تعبّر بلغة متأثّرة بأساليب الصوفيّة ولكن دون إغراق في حالات «الوجد» المعتادة لديهم. فالشاعر يأخذ منهم مناخ التوحّد والاندغام بالكائنات وبالطبيعة، لا لكي يعبّر عن عشق إلٰهي، بل عن عشق أرضي بشري للأرض عموماً. كل ذلك من خلال اقتناص «المشهدية» في ومضة برق، أو نخلة تتهادى، أو ليل يغسل وجه النهار. شعر يتحسّس ذاته، ويكتشفها من خلال علاقة وجدانية عاشقة مع الطبيعة بالدرجة الأولى. أما البشر فهم موجودون في خلفيّة النصّ جمهوراً غامضاً يتلامح قليلاً كما في قوله: «أشتهي أن يصير البرق ثوباً/ يرتديه كل الفقراء...» ثم يغيب الناس، ويبقى الشاعر وحيداً مع ذاته، والطبيعة...

أطفال بألواح الطين: لمحمد بوجبيري: شاعر شاب آخر من الجيل الأخير يحاول أن يخترق، ويغاير، ويتجاوز متأثّراً بدعوات الحداثة كي يبدع نصّاً من قصائد النثر لا شبيه له. مجموعة من الانطباعات المبعثرة تبدعها مخيّلة. تتعمد الإدهاش في اختياراتها الصورة المفاجئة، وتوزيع التراكيب الهندسي للغة حتى يصل إلى تفتيت الكلمة الواحدة إلى حروف سعياً وراء حالة مشوّشة متحذلقة لا تسمح للقارئ بإمساك شيء منها.

عطش الماء: علال الحجام: قصيدة من شعر التفعيلة موزّعة على خمسة مقاطع مرقّمة، ولكن الإيقاع يُفلت من الشاعر أحياناً، فتختلّ

موسيقياً العبارة كما في قوله: «يلابس سيله وجهي» أوْ «وقرَ شتاء يعشّش ثلجه في عربات القطار»... وفي غيرها من العبارات.. والقصيدة موزونة على «فعولن» كما هو مفروض، فهل تعمّد الشاعر ذلك كي يكسر الرتابة، أم أنه لم ينتبه إلى الخلل؟

النصّ كلّه تعبير عن حالة «رومانسيّة» جديدة ـ إذا صَحَّ التعبير ـ تغرق في الفرديّة والذاتية لا لكي تكشف وتمتّع بل لكي تضع القارئَ في مواجهة ألغاز ساذجة، تحسبها طازجة وهي مستهلكة لا تتعدّى هواجس الرومانسيين المتعارف عليها في استيحاء مشاعر الاغتراب، والوحشة، وأحلام اليقظة، والطموح المسدود الآفاق. كلام يغلب عليه التكلّف الذهني إلاّ من مقاطع خاطفة تُنبئ عن موهبة تكبّلها«حداثوية» لا طعم لها، ولا لون. موهبة كان يمكن في تصوّري أن تمتّع حقاً لو أنها فقط استراحت لفطرتها السليمة بدلاً من كلّ هذه الافتعالات...

نظرة عامّة:

هذا استعراض سريع بالطبع ـ ولا يمكن إلا أن يكون كذلك ـ للشعر في ملفّ الأدب المغربي الحديث عبر أربع عشرة قصيدة، فهل يمكن استخلاص بعض النتائج عن الشعر المغربي الحديث من خلالها؟. سأقول إن هذا ممكن، ولكن في حدودٍ معيّنة:

أوّلاً: ثمّة ميل واضح للتخلّي عن إيقاع التفعيلة والانحياز لقصيدة النثر مع بعض التطرّف أحياناً... وهو ما يفضي إلى الوقوع في نثرية مبتذلة.

ثانياً: واضح أنّ الشعراء المغاربة المحدثين ينحون في اتجاه ابتكار لغة متحررة من طقوس البلاغة التقليدية، بل ومن المعنى أحياناً بشكل قطيعة حاسمة مع الماضي.

ثالثاً: ثمّة تأثر واضح بمنجزات الشعراء المشارقة ـ ما عدا قلّة منهم ـ وتيار الصوفية «الحديثة» الذي ساد مع اكتشاف النفّري والسهروردي والحلاّج مجدّداً اكتشافاً فنيّاً في العقود الأخيرة.

رابعاً: كما أن هناك تأثراً ملموساً بالشعر الأجنبي ـ الفرنسي خاصة ـ بكل ما يعاني من أزمات كالاغتراب، والاستلاب، والصرعات الإعلامية.. الخ..

خامساً: هناك تنوّع ظاهر في التجارب، والمستويات الفنيّة متفاوتة، ولكنْ هناك أيضاً تشابه وتكرار بينها بالرغم من كل محاولات التفرّد والمغايرة. ولعلّ السبب كامن في أن نزعات التحديث ليست نابعة من دوافع ذاتية أو حتى اجتماعية فقط وإنما هي ناجمة وإلى حدّ بعيد عن مؤثرات القراءات الخارجية.

سادساً: ثمة رغبة عامة بارزة لحرق المراحل ـ فنياً على الأقل ـ للّحاق بركب الحضارة العالمية السائدة بصرف النظر عما تفرضه الاحتياجات الروحية الحقيقية للناس ضمن بيئة محدّدة، وعن العلاقة الضمنية التي لا يمكن نكرانها في عمليات التطوّر بين مستوى التقدّم المادّي والثقافي عموماً في بيئة معيّنة ونوع الإبداع الفني فيها، بالرغم من اعترافنا بأنها ليست علاقة ميكانيكية بالتأكيد، غير أنها علاقة لها حضورها بشكل أو بآخر. وكأنّ مفهوم التقدّم في الفنون لدى هؤلاء الشعراء ليس له سوى تعريف واحد، ومواصفات واحدة تفرضها السوق العالمية لا الذائقة التاريخية المتوارثة والمرتبطة بمبدأ الخصوصية الضروري لأي تعدّدية ناجحة.

نصوص من النثر الفنّي

هذه نصوص احترتُ في تسميتها، وربما كان ممكناً ردّها كلّها كما صنعنا في بعض النماذج السابقة إلى «قصائد النثر»، غير أن أسلوبَ تناولها موضوعَها كان أقرب إلى النثر من حيث عنايتها الشديدة بالتفاصيل أو بالتركيب اللغوي المتدرّج المترابط. ومع ذلك فهي أرقى من النثر العاديّ، فلنقل اصطلاحاً إنها نوع من النثر الفني، فماذا نجد؟

تلك أيامي، وهذه شذراتي: لسالم حميش: هي شذرات حقاً من مكابدات فكرية ـ عاطفية لا يجمع بينها جامع سوى أنها تأمُّلات في الوجدان والوجود مكتوبة بنفس قرآني وكأنها حيناً صلوات مرفوعة إلى الله، وحيناً آخر خواطر صوفيّ مستغرق يداور اللغة وأسرار الروح. تجربة تبحث عن نصّ أصيل يجسّد الخصوصيّة العربية ـ الإسلامية للفرد والجماعة والتراث عموما. تجربة مؤثرة تقترب من الحكمة دون أن تفارق طموحها الشاعري.

القصّة الكاملة لباب الكبير: لأحمد بلبداوي: مثل حكاية قصيرة بين الخرافة والأسطورة يحاول الكاتب هنا أن يلعب لعبته كي يصنف لنا باباً خشبيّاً كبيراً قديماً يطرق عليه رجال ونساء متعبون من السفر ولا يستجيب لهم فينفتح، فلا يجدون حلاً إلاّ في استدعاء النجّار فهو المختصّ بفتح الأبواب المستعصية. فماذا يريد أن يقول الكاتب؟

ثمّة جملة يختم بها الكاتب نصّه تفاجئنا بهذا القول: «وسوف يكون كذلك بعد انصرام عشيّة يوم الأحد».. فهل يمكن أن تساعدنا هذه الجملة في فهم المقصود، أم لا ضرورة للبحث عن ذلك في نصّ فانتازي خالص؟!. بلىٰ.. النصّ غامض، ولكنه طريف لا يخلو من إمتاع مصنوع بأسلوب القص الفانتازي واللغة المستوحاة من أساليب النثر التراثي التي تستفيد من خصائص الكتابة في السيرة الشعبية ولدى المنشئين الكبار أمثال الجاحظ والتوحيدي والأصفهاني وغيرهم. إنشاء ذكيّ لمّاح، ولكنه مكتوب للنخبة ولا يصبر عليه إلاّ المهتمّون المتخصّصون.

على مضض: حسن النجمي: مناجاة غارقة في الذاتية وضبابها المبهم. كتابة، على خصوبتها في التخيل ومهاراتها التقنيّة في الصياغة اللغوية، لا تقول شيئاً سوى الشكاوي المتداولة عن فساد العالم وصعوبات الكتابة فيه. حداثوية من دون متعة كبيرة.

أنوار الكهف[٢]: عبد اللطيف اللعبي: مكاشفة ذاتية يستعرض فيها الكاتب بأسوب «شاعري» ـ إن صح التعبير ـ الحياة الفظيعة التي يُقبل عليها الكاتب بعد أن خابت الآمالُ وانهار الفردوس الأرضي الموعود الذي كان يسعىٰ إليه. مكاشفة مكتوبة بشكل مناجاة متوتّرة موغلة في أعماق الذات والعالم، موجّهة لامرأة ـ هي رفيقة الطريق ـ أو لرجل ـ كما يتوهّم الكاتب. فيها وصف دقيق لمرئيات ومسموعات العالم المرعب الذي يُقبل عليه الكاتب، وسرد ذكي مفصّل للحركات والتصرّفات يتخلّله مقطع من الشعر ـ المترجم بالطبع ـ للهواجس التي تسكنه. نصّ يشبه ما نسمّيه عادة بعملية «مراجعة» ذاتية لما عاشه المؤلف مع مخطّط لما يمكن أن يعيشه في

(٢) نصّ مكتوب بالفرنسية أصلاً.

المستقبل، وبين التشاؤم والتفاؤل ينمو النصّ كي تكمل أبعاده الفنية والمرجعيّة. كتابة ذكيّة ولكنها مثقلة بالمهارات الذهنية لكاتب حريص على أن يستعرض ثقافته كاملة في كل كلمة وجملة.

الشهادات

ثمّة نصّان آخران يدخلان في باب الشهادات الشخصية إلا أنهما مكتوبان بلغتين مختلفتين تماماً بسبب اختلاف المقصد الأساسي للنصّ وهما:

اللجوء إلى حريّة الكتابة: للدكتور محمد برادة: شهادة بالغة الأهمية لكاتب ذكيّ يحاول صادقاً ـ كل الصدق ـ أن يسبر أعماق وجدانه عبر استعراضه تجاربه في الكتابة والمراحل التي مرّ بها كي يجد جواباً على هذه الأسئلة الإشكالية الكبيرة: لماذا نكتب أصلاً؟. ولماذا نكتب بهذا الشكل أو ذاك، وفي هذا الموضوع أو غيره؟. وما علاقة كلّ ذلك بتوْقنا النظري إلى ممارسة أكبر قسط من الحريّة؟

وسواء أكان في هذه الشهادة إجابات على هذه الأسئلة أم لا، فيكفيها أنها تنشّط الذهن للتفكير ومراجعة النفس من خلال مستويات رفيعة من التأمّل الجادّ. نعم، إن المستوى الأعمق ـ كما يصل إليه الكاتب ـ لعلاقة المبدع كتابيّاً بالحريّة مرتبط لا بالتعدّد في الأشكال الفنيّة فحسب، وإنما بالبعد الأخلاقي بمعناه العميق. شهادة ما أحوجنا في هذا الزمن إلى الاعتبار بها!.

غبار الأيام أو نصّ في الزوال: للدكتور أحمد المديني: هذه شهادة من نوع مختلف، ذلك أنها تتناول التجربة الحياتية في مُجملها لا التجربة الإبداعيّة وحدها ـ كما لدى د. برادة ـ. هنا نواجه جديداً يسترجع فيه الكاتب حياته بمعانيها وأبعادها الأساسية الكبرى كما يصنع المستسلم لأحلام اليقظة إذ يبدأ بتنشيط ذاكرته، ثم ينطلق عبر تراكيب لغوية متداعية دونما نقطة، ولا فاصلة، لا تخضع في تداعيها لقانون محدّد في الزمان والمكان، وإنما هي الذكريات والهواجس تتدفّق في عفوية مقصودة لاسترجاع الأحداث والأفكار والمشاعر والانطباعات التي صنعت حياة الكاتب، وكأنه يبحث خلالها عن مغزى، عن معنى، عن هدف لا وجود له في نهاية المطاف.

هذا الركام «الفنيّ» المختلط من الذكريات والتأملات والتجارب هو الذي أوحى للكاتب ـ كما يبدو ـ باختيار صياغة لغوية من هذا النوع المسترسل المختلط دونما نقطة ولا فاصلة تعين على إمساك بداية الجملة أو نهايتها، وإنما هي شبكة متداخلة من التراكيب يجب أن تُقرأ دفعةً واحدة وبنفسٍ واحد أوّل مرّة، ثمّ تُعاد قراءتها مرّة ثانية، ثم تُقسّم إلى جملٍ وعبارات وتراكيب كي يمسك القارئُ بمعانيها الهاربة. كتابة كما الينابيع في ساعة تفجّرها الأوّل تتدفّق دون مجرى محدّد سوى ما ترسمه لنفسها وهي تتخبّط هنا وهناك، ولكنها في اتجاه أساسيّ واحد يلخّصه المقطع الشعري الأخير للشاعر «سامي مهدي» بعنوان «الزوال». كتابة ثريّة خصبة، ولكنها متعبة، تحاول أن تردّ إلى الوجود البشري عامة والوجود الشخصي للكاتب صورته العبثية المشوّشة كما تصنع المرآة الرجراجة، ولا أعتقد أنهم كثيرون أولئك الذين يملكون الصبر على قراءتها وإعادة تركيبها كي يمسكوا بمفاتيحها.

القِصَص

تمتعتُ بالقصص التي قرأت في هذا الملف أكثر بكثير مما شعرت به حيال القصائد. فهل أنا في حكمي هذا مع الزمن أم ضدّه؟. مع التقدّم أم عكسه؟. وهل هي مأساة الشِعر ـ فن العرب الأوّل ـ أم هي مأساة قرّاء الشعر، أم مأساة الاثنين معاً؟. دعونا.. ولنبدأ قراءتنا للقصص معاً:

باط الخروب ـــ مبارك ربيع: قصة مبنيّة على بؤرة زمنية ومكانية محدّدة ضيّقة، ولكنّها حاسمة بالنسبة لمغزى الوجود كلّه وهو: الصراع المستمرّ على البقاء بين الإنسان والحيوان. هذا الصراع الذي تحوّل من الجماعية إلى الفرديّة بعد أن تفرّق الناس وتنابذوا وصار على الفرد أن يخوض وحده معركة الخلاص وكأنه يفتدي الآخرين مثل أي فدائي وحيد.

تقول القصة أشياء كثيرة مبثوثة في سياق العرض القصصي هنا وهناك. وهذا يؤكّد على غناها الفكري عبر طريقة عرض مكثّفة في الزمان والمكان يقوم السرد فيها وحده بالأداء. ومع ذلك فالقصة لا تبدو تقليدية بالرغم من منهجها المنظم، ذلك لأنّ الكاتب المتمرّس يجدّد في إطار المواصفات التقليدية للقصّة: مقدّمة عن البيئة الريفية، فالأحداث الأساسية والعقدة في نصب الكمين والتربّص، فالخاتمة المتمثلة بنجاح الإنسان المتفوّق في صراعه مع الذئبة.. ولكن إلى حين..

في هذا الإطار المنظّم لعملية البناء القصصي يلعب الكاتب لعبته التقنيّة من خلال استخدام الأغنية الشعبية التي يتلعثم بها لسانُ بطل القصة طوال العرض، ولا ينطلق بها كاملة إلاّ في الخاتمة، وكأن سيرة الأغنية صارت المعادل الموضوعي للصراع ذاته داخل الإنسان مع نفسه وخارج الإنسان مع الحيوان المتوحّش المفترس. قِصّة محكمة حقاً يبدعها كاتب متمرّس!.

كيف نحلم بموسكو: محمد زفزاف ـــ قِصّة نكتبها عادة حين لا يكون لدينا أي موضوع للكتابة. نكتبها، وننقذ عملنا من التفاهة بمهارات التقنيّة، والملاحظات الذكية وهذا الاسترسال العفوي لتداعي الأفكار وما يضفي على النصّ سلاسة وجاذبيّة لا تعرف مأتاها. قصّة تشبه الثرثرة اللطيفة التي تُقرأ بنوع من المتعة، ثم سرعان ما تُنسى..

الرجل والبذلة ـــ إدريس الخوري: عرض قصصي يقوم على متابعة التفاصيل الصغيرة لحياة شابين عربيين في بلاد الغرب خلال مدّة يومين فقط كي يقول: إنها حياة فارغة لا شيء فيها سوى الأكل واللبس، والجنس!.

قصة معقولة تعتمد السرد المفصّل للحركات، والكلمات بشكل بطيء متعمّد، ولكنها تحتاج إلى عمقٍ درامي أبلغ حتى تعلق في الذهن والقلب.

الهدهد ـــ الميلودي شغموم: نصّ مبنيّ بشكل استرجاع في الذاكرة ـ لعهد الطفولة ومغامراته ـ يقوم به الراوية كي يكشف عن غرائبيةِ مجتمعه المحكي المكبّل بالخرافات. قصّة عن خداع الناس بعضهم بعضاً، وعن الاقتتال البائس بينهم في سبيل الوهم، وعن الوعي الذي يكتسبه الإنسان من خلال الثقافة بعد أن يكبر ويؤلّف الحكايات، وكأنّه يقول: لا شيء يعدل ممارسة الإبداع سبيلاً لتحرّر الإنسان من الخرافة!.

النار تأكل أوراق اللعب ـــ لطيفة باقا: هنا تمتزج شخصية الكاتبة بالراوية بطلة القصة في آنٍ واحد، ضمن مشهد داخلي لأسرة من قاع المجتمع تصفه لنا «الراوية» وحدها بصيغة المتكلم المعبرّة عن الزمن

الراهن، ومن هنا اختيار الكاتبة صيغة الفعل المضارع منذ أول كلمة في النصّ حتى آخره: «أقتل الوقت.. والبعوض..» إلى قولها: «أتذكر رب العمل، وضجيج المعمل.. وأحلم.. أحلم بحياة حقيقية» كي تكثّف في سردها النابض بالحساسية والدقّة في اختيار الملاحظات وردود الأفعال، والانطباعات والمونولوجات، تكثّف الهمّ الأكبر لا لربّة الأسرة - الراوية - بل للطبقة الاجتماعية التي تمثّلها بأسرها، ولكن دائماً ضمن المشهد العائلي الحميم ذاته الذي لا يتغيّر.. أقصوصة غاية في الرهافة والتعاطف البشري والمهارة التقنيّة.

ثمّة ملاحظة واحدة فقط آخذها على النصّ هي في خروج الراوية مَرّةً على منطق الترجمة الذاتية للسرد حين قالت بطلة القصّة تصفُ صُوَراً تراها على الشاشة الصغيرة: «كان التلفزيون قبل لحظة يقوم بإحدى محاولاته في إيقاد النار تحت ثياب المواطنين والمواطنات، أمّا الآن فهو يحاول أن يهزّ بطونهم..» فهذه الملاحظة لا تعبر عنها الشخصية القصصيّة، كامرأة عاملة من قاع المجتمع، بهذا الأسلوب المجازي البليغ المتميّز بفن الاستعارة البلاغية الرفيعة المستوى مثل: ايقاد النار تحت الثياب.. هذه تعابير مثقفين، أو شعراء، يا آنسة لطيفة.. أي تعابيرك أنتِ الكاتبة لا الشخصية داخل العمل القصصي.

الصورة والتمثال ـــ ربيعة ريحان: أقصوصة «أنثوية» أخرى تعبّر من خلال التركيز على تقديم «المشهد» الحميم الواحد لامرأتين: واحدة مريضة تُحتضر، والأخرى تسهر عليها والأولى متقدّمة في السن والثانية شابّة يافعة، كي تكشف من خلال «المشهد» وصفاً وسرداً عن همّ إنساني آخر هو التوادّ العميق بين البشر في موقف الوداع الأخير بين شخصيتين نموذجيتين: الأولى هي الفتاة التي تمثل المرأة المحدودة التجارب، ضمن بيئة فقيرة مغلقة، والطموحة في الوقت ذاته إلى معرفة الدنيا الأبعد والأجمل والأحفل بالإثارة. والثانية هي المريضة التي تمثل المرأة المجرّبة المغامرة التي طحنتها التجارب أخيراً ورمتها على فراش المرض.

من خلال هذه العلاقة الإنسانية و «الإشكالية» في آن واحد بما فيها من مشاعر متضاربة أحياناً بين الحنان والدهشة والحسد، والضعف والقوة، من خلالها تمضي الكاتبة عبر سرد متقن بصيغة الغائب الماضي واسترجاعات من التذكّر المحسوبة بدقّة كي تقدّم لنا نصّاً مشفافاً لطيفاً ذا طابع أنثوي بارز.

عصيان في المسيد ـــ عبدالفتاح كيليطو: يبدو هذا النصّ أشبه ما يكون بمقطع من سيرة ذاتية عن عالم الطفولة في بيئة محافظة من خلال التركيز على وصف «العالم الداخلي للحياة في «المسيد» أو كما نسمّيه نحن في المشرق «الكتّاب»، أي المدرسة الشعبية التقليدية القديمة. سرد ظريف ذكيّ ممتع يدفعنا إلى التفكير بأناة وحنان ووعي جديد بأنماط من الحياة الاجتماعية التي انقرضت، لا لكي يدعو إلى استعادتها - كما يصنع الرومانسيون - وإنما لكي يحرّض مشاعر إنسانية حميمة نفتقر إليها في مجتمعنا الجافّ الراهن.

أرواح رجال، أرواح نساء ـــ محمد الهرادي: فصل من رواية لا يمكن دراسته إلا في سياقها العام - الذي لا نعرفه - نلاحظ فقط هذا الانفعال الشديد الطاغي على طريقة العرض ذاتها في سرد متلاحق لاهث الأنفاس لإنسان وحيد مذعور يواجه عالماً غرائبياً لا يرحم. سرد انفعالي لا نصادفه عادة إلا في القصص القصيرة، فهلْ سيستطيع الكاتب متابعته في المستوى ذاته طوال النصّ الأصلي للرواية؟. هل هي «الحساسية الجديدة» التي يتحدثون عنها، وهل هي ضرورية منذ الصفحات الأولى؟. إنها مغامرة طريفة على كل حال تستحق المحاولة!.

نبتة البركان ـــ محمد الشركي: رجل وامرأة يذهبان في نزهة بسيّارة المرأة، لا يعملان شيئاً طوال نزهتهما سوى التثاقف واستعراض الأفكار حول قراءاتهما وتاريخ بلدهما، والعالم.. ثمّ.. يعودان!.

طَفَحٌ لغوي قد يكون ثرّياً بالإمكانات اللغوية والثقافة العامة، ولكن كل هذا لا يصنع فنّاً قصصياً حقيقياً مهما برّرنا ذلك بمحاجّات مسلّحة بنظريات عن الحداثة. نصّ مملّ!.

بارابول ـــ مصطفى يعلى: بالرغم من بعض المهارات التي نلاحظها في سرد هذه القصة فهي لا تقول أكثر مما تعرضه عادة مشاهد منتقاة من أقنية تلفزيونية مختلفة في وقت واحدٍ - كما تصف القصة - وكأن النصّ لا يطرح سوى ما يردّده الناس جميعاً في مجالسهم اليومية حين يقولون ويعيدون القول: «انظروا.. أليس عالماً سخيفاً كريهاً عالمنا الذي نعيش فيه؟!.». ولكن الفن العظيم يقول عادة أكثر مما تقوله المناظر المبتذلة التي يجترّها التلفزيون كلّ يوم.

مقهى الشاطئ ـــ محمد المرابط: نصّ من نوع خاصّ ينطلق في الكتابة، هكذا، دون أية بلاغة بيانية، فلا استعارات ولا تشابيه ولا أي مجاز أو تفاصح سوى هذا السرد الذي يشبه الحديث الشفوي في عفويّته وطلاقته وبعده عن الصناعات البيانية. لغةٌ يغافلك حضورها حتى لتنساه إذ تسمح للحدث وحده أن يتكلّم، دون أن يشوّش عليه تفاصح، أو حذلقة لغوية بيانية مما يغرم به عادة محترفو الثقافة. وهذا ما يؤكد فكرة الناقد الروسي المعروف «باختين» في وصفه للغة القصصية بأنها لغة مختلفة تماماً عن لغة الشعر، جمالها في بساطتها ودقة الملاحظة فيها وتنوّع المستويات، وانسجام كلّ ذلك مع المقولة الأساسية للعمل.

انظر إلى هذه الجملة مثلاً في مطلع النصّ: «كان الفصل صيفاً، والشمسُ محرقةً في الشاطئ، وكنا قد انتهينا من تناول الغداء...» إلى آخر المقطع... أرأيت كم هي بسيطة ومباشرة هذه اللغة!. ومع ذلك فهي تضعك من حيث لا تشعر في الجوّ المقصود، ليس بسببٍ من مهاراتها البلاغية، وإنما بسبب بساطتها نفسها، التي هي البلاغة ذاتها أحياناً ما دام تعريف البلاغة أصلاً هو: «الكلام حسب مقتضى الحال».. وماذا يقتضي الحال سوى أن تحدّد الفصل، ودرجة حرارة الشمس ثم تترك للحدث وحده أن يمسك بك ويقودك؟

أَعْطِ هذه الجملة إلى أحد الكَتَبة من محترفي الثقافة المأخوذين بالأسلبة والإدهاش والتجاوز وما شاكلها من مفردات «الحداثوية». أعطِ هذه الجملة له، واطلب إليه أن يصوغها فنّياً تجده يقول لك بهذا الأسلوب مثلاً: «كانت بوّابة الصيف مشرعةً على مصراعيها، ونار النجمة الأكبر موقدةً كالأتون المشتعل فوق رمال الشاطئ.. الخ..» أو أيّ كلام آخر من هذا النوع المغرق في المجاز، وقد يطول الوصف أكثر بكثير حتى ليغدو الحدث ثانوياً إزاءه.

يطرح هذا الكاتب «محمد المرابط» تحدّياً هاماً جدّاً لجميع قصاصيّ العربية، فحواه أن البلاغة في القصّ تكمن في طريقة تنلول الحدث، وتوظيفه، وتنميته، وليس في المهارات البيانية واللغوية التي يجب أن تقتصر على خدمة الحدث دون أن تنبّهنا كثيراً إلى حضورها - بسببٍ من التفخيم

والتفاصح أو الإغراق في المجاز، وأحياناً أخرى بسبب من الركاكة والابتذال ـ فتقطع الجريان الطبيعي للأحداث حتى لتصرف انتباهنا عنه، فيتراخى العرض ويبوخ، وتلك هي اللغة التي يستخدمها محمد المرابط.

بيت العنكبوت ــ ابراهيم زيد: أقصوصة محبوكة نسبياً، غير أنها مع ذلك لم تترك أثرها الفاجع كما أريد لها. ربما كان على الكاتب أن يحفر أعمق في وصف جلسته داخل القبو الليلي أو مع زوجته، أو في سيره المتعثّر ليلاً. لقد مرّ كلّ هذا بشكل اعتيادي أقرب إلى «الميلودراما» التي لا تخلو من السذاجة والتصنّع وبخاصّة حيث جعل بطل القصّة ـ الموظف المتقاعد المغلوب على أمره ـ يردّد قصيدة «رامبو» ـ الشاعر الفرنسي المعروف ـ وهو موشك على الانتحار!. أهذا معقول يا رجل؟!. وفي هذه اللحظة بالذات؟!.

سرنمة ــ أحمد بوزفور: محاولة طريفة لكتابة قصة تقع أحداثها على الحافة التي تفصل بين اليقظة والنوم. محاولة لا تخلو من ذكاء ولكن ثمّة استطالات لا نجد لها أية علاقة بالمقصود مثل حديث رفيق «بطل القصة» ـ الذي أغراه بالذهاب إلى العرس ـ عن العائلة في مطلع القصة وعن العرس. ما ضرورة هذه المقدّمة. وبخاصّة لأن هذا الرفيق سيغيب عن الأنظار تماماً بعد قليل، كما أن هذه المعلومات المفصّلة لا تأثير مباشراً لها فيما تولّد من أحداث فيما بعد؟ ثُمّ.. هذه القفزة إلى الحافلة وركابها المكتظين والطفل.. ما مغزى هذه النقلة كلّها؟!. غموض لا أدري كيف يمكن تنسيقه في قِصّة مقنعة؟!.

الصورة ــ أحمد زيادي: أقصوصة لطيفة لا لشيء سوى أنها تهتم باقتناص اللقطة الصادقة لبشر حقيقيين من لحم ودم. سرد بصيغة المتكلم تقتحمه الأحداث على الفور دونما شرح أو خلفيات وقبل النهاية بقليل يتحوّل إلى صيغة الغائب في نقلةٍ بارعة كان لا بدّ منها كي يكتمل الحكم على الشخصية، وعلى صورته من الجانب المحايد: جانب القارئ.

النبيّ ــ عبد المجيد الهوّاس: تعبير عن رغبة خفيّة في الاندغام بالطبيعة العذراء التي يجسّدها البحر، والطفل عن الموت. هذه الرغبة تتحوّل إلى أقصوصة شفافة عن رجل يتعامل مع الماء والبشر بأسلوب خاص جدّاً، مصوغ بلغة «شاعرية» موحية ومكثّفة.

موعع مع.. محمد الدّغمومي: بين النص الواقعي والفانتازيا يحاول الكاتب في هذا النصّ أن يبدع قصةً جديدة بـ «حساسية جديدة» ـ إذا صَحّ التعبير ـ ولهذا فهو يختار للسرد لغةً تقريرية تصف ما يجري خطوةً خطوةً، وحركةً حركة، بجملٍ قصيرة مباشرة. ومن هنا يبدو النصّ واقعياً، غير أن الفانتازيا تقطعه أو تتداخل خلاله دون أن تبالغ في الانحياز نحو اللامعقول، بل تكتفي بتجسيد التفكير الباطني وكأنه حدث حقيقي ما نلبث أن نردّه إلى أصله، ثم سرعان ما يعيدنا السياق إلى التسلسل الطبيعي للأحداث، ولكن ضمن مناخ مشحون ومتلاحق من عدم التوقّع.

نصّ ممتع بالرغم من غموض مقولته، ذلك لأنه مكتوب بشغف حقيقي لفهم عالمٍ عبثي لا يمكن فهمه.

الينابيع ــ محمد عزالدين التازي: قصة ذهنية تنطلق من فكرة مجرّدة، ثم تُركّبُ لها بعضُ الأحداث، والرموز، والمجازات تركيباً مختلفاً. حوار بين القارئ والشاعر للتعبير عن علاقة مُلْتَبَسة يبدو فيها القارئ هو الشغل الشاغل للمرسِل الذي لا يؤمن إلا بالبراءة والصفاء ـ أي بالينابيع «الرمز» الذي يجسد هذه المقولة. نصّ يوحي بموهبة أكيدة، ولكنها ماتزال أسيرة الافتعال والمنافسة على مغايرة مجّانية.

ناس السيرك ــ عثمان أشقرا: أقصوصة أشبه بلقطة صباحية سريعة لمشهد في سيرك تكشف عن عناصر «الدراما» في عالمه الداخلي الذي لا يراه الجمهور عادة. تجربة لا تخلو من مهارات تقنية ورهافة في الحس، ولكن دون أن تترك انطباعاً بالغ الأثر. عرض خفيف لمأساة غير مكتملة النضج.

نظرة عامّة

لا شك أن هذه النماذج غير كافية للإحاطة بفن القصّ في المغرب الحديث، وبخاصّة أن «الرواية» كجنس أدبيّ سردي بامتياز لا يمكنها أن تسجل حضورها كاملاً في عدد خاص من مجلّة. إلاّ أنه من الممكن أن يلاحظ القارئ أن أهمّ ما توحي به هذه النماذج هو أن هذا الجنس الأدبي بالرغم من ميوله «الحداثوية» الواضحة لا يقطع الصلة مع بيئته لصالح التغريب بل نراه يحاول الاحتفاظ بها ما أمكنه ذلك، إلاّ في حالات نادرة، ومن هنا غنى هذه التجارب وتنوّعها وأصالتها في وقت واحد.

إنه أدب ينتمي إلى «الواقعية» بمعناها العام، غير أنها بمعنى من المعاني «واقعية جديدة». هي واقعية لأنها تنطلق من أرضيّة مغربية متميّزة سواء أكان ذلك في نوع الهموم ـ فردية أو اجتماعية ـ التي تشغل بال المبدعين، أم في اختياراتهم طرائق التعبير والأشكال الفنّية المناسبة عموماً. بل أكاد أقول إن «الفانتازيا» كأسلوب في الرؤية والتعبير تكاد تكون ظاهرة هامشيّة ـ في النماذج الموجودة هنا ـ بالرغم مما يروّج عن غرائبيّة المجتمع المغربي، وصلاحيتها لأن تكون مادّة خاماً للإبداع الفانتازي الذي يتميّز به النصّ في أمريكا اللاتينية مثلاً.

إنه سرد فني يتجاوز مرحلة الانبهار إذن بأدب الآخرين كي يستردّ ثقته بقدراته الخاصة جيلاً بعد جيل، ويصنع أدبه «المغربي، ويضعه في مكانه اللائق ضمن الخارطة الكبرى للأدب العربي المعاصر.

المسرحيّات

لا يضمّ هذا الملف سوى مسرحيتين، إحداهما أطول من الأخرى إلاّ أن كليهما من نوع المسرح ذي الفصل الواحد.

خيطانو المجنون ــ عبد الكريم برشيد: المؤلف ـ كما يقال عنه ـ هو أحد أبرز وجوه المسرح الاحتفالي بالمغرب. وهو يسمّي مسرحيته «احتفالية مسرحية» في «نفس واحد». وواضح من هذه التسمية الخاصّة أن المؤلف منذ البداية يحاول تنبيهنا إلى مزايا معيّنة لعمله: فهو **«احتفالي»** بمعنى أن العرض تتداخل فيه ـ كما هو معروف في المسرح «الاحتفالي» ـ عناصر الحوار، والمونولوج، والأغاني، وأشكال اللعب، وفنون الفرجة المختلفة. والمسرحية من «نَفَس واحد» بدلاً من أن يقول: «في فصل واحد»، ولا أدري إذا كان ثمّة فارق أساسي بين التسميتين إلا إذا كان المقصود هو أن تسارع الأحداث أشدّ وضوحاً في واحدة من الأخرى.. ربّما!.

المهمّ هو أن المسرحية ذات منظور واحد هو: شارع عام يبدو خالياً في البداية إلاّ من بعض المارّة، ثم يظهر فيه كشك لبيع السجائر والصحف والهدايا، وهو بشكل عربة متحركة يدفعها صاحبها ثم تستقرّ في مكانها إلى آخر المسرحية.

مسرحية مقسمة إلى مراحل أربع عشرة مرقّمة وذات عناوين تشير إلى تغيّر المشهد مع دخول أحدهم أو خروجه يستعرض فيها المؤلف نماذج بشريّة من المجتمع المغربي دون أن يجمعهم جامع سوى مصادفة عبور الشارع العام والتوقف على الكشك.

من خلال الحوار بين الشخصية الرئيسية «خيطانو المجنون» ـ الذي يبدو لنا، إنساناً حكيماً جداً ـ وبين الشخصيّات الأخرى تنكشف عورات هذا المجتمع المهزوز، ونلاحظ شيئاً فشيئاً أنهم جميعاً هاربون مع تنوّع الدوافع والأسباب، تطاردهم مخاوفهم إلى هذا المكان العام، وأنهم مدفوعون في نهاية المطاف للاحتماء معاً داخل الكشك الصغير حين تعلو صافرة الشرطة.

المقولة الأساسية التي تواجه العرض المسرحي كما نكتشف أخيراً هي: إن الخوف من السلطة هو وحده الذي يجمع بين المتناقضات الاجتماعية وأنه لا بدّ من تقارب هذه المتناقضات وتضامنها أملاً في الخلاص.

مسرحية لا يُعوزها الذكاء، والمهارات التقنيّة والظروف ـ أحياناً ـ والقدرة على توليد الحوار والمواقف، إلاّ أن الطابع العام للعمل تبسيطيّ، ساذج في بعض المقاطع، يحاول أن يقول أشياء كبيرة غير أنها تبدو مبتذلة ومعروفة جداً لا تخفي وراءها أكثر مما تعرضه. وبعد.. فلماذا سمّي هذا العمل بأنه «احتفالي» وليس فيه من الاحتفالية شيء سوى الحوارات والمواقف المعتادة في كل المسرحيات؟

التين ــ بشير القمري: مسرحية من نوع آخر لا تضمّ سوى شخصين؛ فهي أشبه بحواريّة بين زوج وزوجته في مشهد طويل من الخصومة «العائلية» بين الزوجين إذ نسمع كلاً منهما يفضح الآخر ويعرّيه ويعرّي نفسه معه بعد زواج طويل ينتهي بالقطيعة والفراق.

حواريّة يغلب عليها الاصطناع، والتكلف الثقافي قد لا تخلو من قدرات على توليد الكلام والحوار، غير أن المشهد كلّه يبقى غير مقنع، إذ كان ضرورياً الكشفُ عن الكثير من المعلومات المتراكمة عبر الزمن حول الظروف الداخلية لحياة الزوجين العائلية حتى نقتنع بذلك التحوّل أو ذلك التشويه الذي جرى للاثنين معاً حتى حالا إلى وحشين يتناهشان ـ كما ظهر في سياق الحوار ـ . فنحن لم نلتقط من ذلك الحوار سوى إشارات غير واضحة، أو غير كافية لتفسير الدوافع العميقة لهذه الخصومة الضاربة التي لم ترتبط ـ في النصّ ـ إلا بالخلافات التقليدية في وجهات النظر بين الأزواج.

ربّما كان الكاتب يقصد إلى ذلك بمعنى أنه يريد أن يقول إن خلافات الناس بعضهم مع بعض غير مقنعة أصلاً، وغير معقولة ولكنه لو أراد ذلك حقاً لكان من الضروريّ أن ينسجم مع رؤيته «اللامعقولة» أكثر ـ كما صنع أونيسكو في «المغنية الصلعاء» ـ فيغيّر طبيعة المشهد والحوار إلى آخر ساخر وحوار مهزوز. أمّا أن يبقى العمل كلّه في إطار «المعقول» كي ندين «اللامعقول» في حياتنا فهذا تنافر بين الشكل والمضمون لا يخدم العمل ككلّ.

الدراسات

فكّرت لأمدٍ أنّه لا ضرورة لتناول هذا القسم من ملفّ الأدب المغربي الحديث، إذ كيف يمكن للقارئ «الناقد» أن يقوم بعمله إذا لم يكن محيطاً بالموضوعات المطروحة إحاطة «معمّقة» شاملة؟ وهذا امتياز لا يتوفّر بالتأكيد في شخصي. غير أنني فكّرت بعدها بشكل آخر قائلاً لنفسي: ولكنْ.. كيف يتمّ الوصول إلى المعرفة؟ أو كيف تتكامل المعرفة؟ وهل هذا الطريق حُكْرٌ على الدارسين المتخصصين، أم أنّ المعرفة محصّلة اجتهادات متنوّعة جداً تدخل فيها حتى الكتابات الانطباعية، والشذرات المقطعيّة، والإبداعية أيضاً إلى جوار النماذج الأكاديمية للكتابة؟

إن مقاربة الحقيقة في المعرفة كما نتصوّر يجب أن تقيم وزناً لكل هذه الأنواع من الكتابات، فلا بأس إذن من محاولتي. وهكذا أقنعتُ نفسي بعد تردّد. غير أنني لن أتناول سوى الدراسات التي أعتقد أنه في إمكاني أن أبدي فيها رأياً مفيداً.. هكذا أبدأ إذن:

من فضاء الفكر الفلسفيّ في المغرب ــ سالم يفوت: أمتعتني هذه الدراسة الوحيدة من نوعها في الملفّ، اكتشفت في مؤلفها «سالم يفوت» مفكّراً هامّاً، غير معروف لدينا في المشرق بالرغم من أنه كما يبدو في هذه الدراسة لا يقل أهميّة عن كبار المفكرين المغاربة، وذلك من خلال قدرته على الإحاطة بالمشهد الفلسفي في «المغرب كاملاً»، في حيّز جدّ محدود، ثم استخراج مزاياه الأساسية سلباً وإيجاباً بمنطق العلماء المتواضعين، ولكن بكثير من الذكاء والمهارة في تكثيف المعلومات دون أن تفقد طاقتها على الاقناع.

ولعلّ أهمّ ما في هذا النصّ أنه يأتي إلى ما يُشبه المسلّمات، فيهزّها ببساطة الواثق ويُعيد تركيبها من جديد في أداءٍ متماسك بالرغم من كثافته، على أُسسٍ مغايرة من التفكير، كما في تنبيهه إلى أهميّة تطعيم الكتابة الفلسفية التقليدية ـ أي الكتابة النسقية المنظمة المعقلنة ـ بالكتابة «الشذريّة» ـ أي المؤلفة من مقاطع قصيرة ـ والكتابة الإبداعية.

دراسة موجزة، غير أنّها تلخّص كتاباً كبيراً كاملاً ما أجدره أن يُكتب!

القصيدة المغربيّة ــ نجيب العوفي: مقاربة موضوعية مُمَنهجة لتطوّر الحداثة الشعرية في المغرب عبر أجيال ثلاثة: الستينات، فالسبعينات، فالثمانينات. نظرةٌ مستوفيةٌ شروطَها بالرغم من ضيق مجالها، وقلّة شواهدها. أهمّ ما فيها هو لفت نظرنا إلى السلبيات الأساسية للمشهد الشعري الأخير، المتمثلة في طغيان النثرية المبتذلة أحياناً، والافتقار إلى ما يسمّيه الناقد الـ «كود» ـ Code بالفرنسية وترجمته تعني الرمز الاصطلاحي الذي نتفق عليه لتسهيل عمل معيّن مثل المخابرات الهاتفية الدولية مثلاً ـ الفنّي، والبنائي القادر على أن يلحم بين أجزاء ووحدات وجمل القصيدة الحديثة التي تبدو مبعثرة بلا جامع، ولعلّه يقصد ما يسمّى بالوحدة العضوية للنصّ.

المتخيّل الروائي الريفيّ ــ عبدالرحيم العلاّم: دراسة لرواية لم نقرأها وبذلك لا يمكننا مناقشتها ولكن يلفت نظرنا الخلفية الثقافية الغنيّة للدارس «العلاّم» ومنهجه النقدي المتماسك في تحليله «المضمون» في الرواية المدروسة «أطياف الظهيرة» لبهوش ياسين.

المسرح المغربي خلال الثمانينات (فرقة مسرح اليوم نموذجاً) ــ حسن بحراوي: موضوع لا نعرف عنه الكثير. نذكر فقط الانطباع الجميل الذي تركته الفرقة المذكورة حين زارت دمشق قبل سنوات في سياق مهرجان المسرح العربي على ما أذكر. وقد قدّمتْ وقتها عملاً مسرحياً استوحاه مدير الفرقة الفنان «عبدالواحد عوزري» من نصوص نثرية لمحمد

الماغوط، وبرزت فيه الممثلة الموهوبة «ثريا جبران» في الدور النسائي الأوّل.

إن للمسرح المغربي عموماً مكانةً عزيزةً خاصّة في قلوب السوريين منذ شاهدوا «الطيب الصدّيقي» في عمله المتميّز عن: «أبو حيان التوحيدي».

دراسة وافية مفيدة للغاية أجاد صديقنا البحراوي صياغتها فَغَدَتْ مرجعاً هاماً لنا، ولجميع المهتمين بالمسرح المغربي.

حول الهدم والبناء ـــ عبدالقادر الشاوي: قراءة ذكية لنصّ أدبي معروف (**الشطّار** لمحمد شكري) يستخلص فيه الدارس بمهارة وحذق الدوافع العميقة الكامنة وراء كتابة السيرة الذاتية بالشكل الذي ظهرت به في «الشطّار» فيما سمّاه الدارس اصطلاحاً: «بناء الذات من خلال هدم الآخرين».

دراسته قد يختلف معها القارئ، ولكنْ لا بدّ من الاعتراف أنها اقتضت ملاحظة جوهريّة في غاية الأهمّية صالحة لتكون موضوع نقاش جديد عميق حول موضوع شائك إلاّ أنه مثير!.

«الإرث السبعيني» والقصة القصيرة عند كتّاب «الحساسيّة الجديدة» ـــ عبدالرحيم مؤذن: دراسة هامة أخرى يحاول فيها الكاتب ربط الكتابة القصصية بين الأجيال الأخيرة، وجيل السبعينات كجيل أساسيّ في النقلة النوعيّة للحداثة في أدب القصة القصيرة المغربية تصلح أن تغدو مرجعاً، وكتاباً كاملاً مع بعض التوسّع والشواهد المناسبة.

تتوالى فيما بعد ثلاث دراسات لثلاث روايات ـ لم نقرأها بعد ـ ولا يسعنا إذن أن نناقش أصحاب هذه الدراسات وليس إلا أن نسجّل ملاحظة عامّة حولها تتعلّق بمنهجيتها واستفادتها الواضحة من مدارس النقد الحديث في أوروبا خاصّة.

التحديث والديموقراطية (حوار مع عبدالله العروي) حوار أجراه كتاب ثلاثة هم: عبد الحميد عقار، وعبدالله ساعف، وعبدالقادر الشاوي: حوار ثريّ معمق يكاد يكون شاملاً لموضوعات العصر الكبرى: التحديث والديمقراطية ومضاعفاتهما، في سياق أسئلة جوهرية محرّضة وإجابات مثلها تلخّص المستوى الرفيع للخبرة والثقافة، والصراحة والشجاعة في التناول والطرح والتحليل والإدانة لدى مثقّف كبير يتحوّل في جزء كبير من نشاطه الأخير من التنظير الفكري إلى الإبداع الأدبي «الروائي تحديداً» ـ كما صنع سارتر ذات يوم وغيره من فلاسفة العصر ـ مؤكداً على أن التنظير وحده لا يفي بالغرض إذا لم نرفده بالإبداع الأدبي.

حوار يطرح قضايا هامة متنوعة ويحتاج كل مقطع منها إلى مناقشة مستفيضة لا مجال لها هنا، وليس سوى أن نقول إن هذا الحوار ـ بأسئلته وأجوبته ـ يصلح أن يكون ورقة عمل أساسية في كل نقاشٍ حول مسائل التحديث والديمقراطية حيث يبدو «عبدالله العروي» واضحاً وعميقاً في مناصرته عملية التحديث على أساس ديمقراطي في أية نهضة عربية مقبلة دون أن يخشى اتهامه بتقليد التجربة الغربية.

ماذا يترك هذا الملفّ أخيراً من انطباعات؟.

لم أشعر طوال قراءتي نصوص الملفّ وإمعاني النظر فيها أن الأدب المغربي الحديث مختلفٌ اختلافاً كبيراً عن نظائره في الأقطار العربية الأخرى. ثمّة إحساسٌ يوحي ـ كما قال «العروي» في بعض إجاباته وهو مُحِقٌ في ذلك ـ بأن الأدب المغربي لم يُقدِّمْ بعد أفضل ما لديه، وأنه يتفتّح عن عطاءات أغنى فأغنى، وأنه مُقبل على دور رياديّ يوماً بعد يوم في حين أن أقطاراً متقدّمة أخرى ـ **مثل مصر ـ توحي على العكس بأنها أعطت أفضل ما لديها.** يقول «العروي»:

«أشعر شعوراً غامضاً وعميقاً بأن المغربيّ مازالت له مطالب يقدّمها إلى التاريخ. فهو ينتظر المزيد، ويريد المزيد، ويطالب بالمزيد، فهو غير راضٍ عما حقّقه في القرون الماضية، ولا يقول مثل المصري: «قد وصلت من الانجاز إلى حدّ لا يمكن أن أتصوّر تجاوزه والتفوّق عليه». هذا الفرق في النفسانية واضح لكلّ من عاش في البلدين. فالمغربي بعكس المصري يعتقد أنه قد ينجز أكثر مما أنجز في الماضي. ربّما لأنّه لم يشارك بالقدر الكافي في العملية السياسية، فالعطاء المغربي، المساهمة المغربية، الإبداع المغربي، كل ذلك في سجلّ المستقبل لا في لوح الماضي..».

هذا الكلام بالرغم من كونه موصوفاً بأنه شعور غامض وغير مدعوم بالوثائق والشواهد الكافية إلا أنه يعكس حالة حضارية عامة يلخصها الشعور بأن الحداثة في الأدب المغربي المكتوب بالعربية متأخّرة زمنياً عن نظيرتها في المشرق، وأنها لحقت بها مؤخراً، وهناك من يقول إنها تجاوزتها.

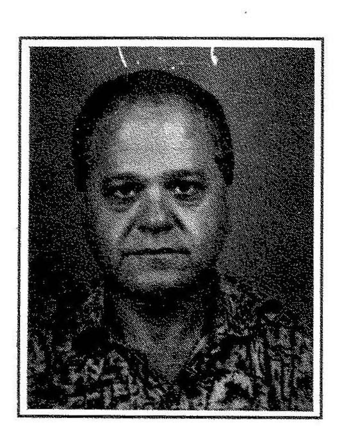
مهما كان حكمنا في هذا الصدد، فممّا لا شك فيه أن إمكانات حرق المراحل على صعيد الإبداع الأدبي مسألة غير ممكنة إلا في حدود نسبيّة. ولهذا السبب فأنا لم أشعر أنني كنت أقرأ ـ في الملفّ ـ أدباً جديداً عليّ، بل أكاد أقول إن مزايا هذا الأدب هي ذاتها تقريباً في الأدب اللبناني أو السوري، بل حتى المصريّ، وأن مسألة التراكم الكمّي الذي يتحول عادة إلى تطوّر نوعي مع الزمن قد لا تكون قد اكتسبت في المغرب كل الأبعاد المعروفة لدينا، إلا أنها مع ذلك تبدو ممتعةً، ومتميّزة نسبيّاً، وبالتالي مقنعة ولكن دون أن تخرج من إطار المواصفات العامّة للأدب العربي الحديث عموماً: مثل ظاهرة تراجع شعر التفعيلة حيال «قصيدة النثر»، والشكوى ـ هنا وهناك ـ من طغيان النثرية المبتذلة، ومثل الخوف على «الخصوصيّة القوميّة»، ومثل التأثر بما يُسمّى بـ «الواقعية السحرية» أو الغرائبية في القصة والرواية..

إلاّ أن انجاز المغاربة في ميدان النقد الأدبي كما بدا لي متقدّم جدّاً بالرغم من تأثره الشديد بمدارس النقد الغربي وإصراره على استخدام مصطلحاتها وأساليبها. إن الدارسين أنفسهم يتمثلون ثقافاتهم أعمق فأعمق، ويسدون في جداره فجوة واسعة في بناء النقد العربي المعاصر، ولا أستغرب أن يلعب «المغرب» خاصّة دور الطليعة الرائدة في هذا الحقل من حقول المعرفة.

وقد لا يكون عدد **الآداب** ـ كما قلنا ـ كافياً إلاّ أنه استطاع بالتأكيد أن يضع يدنا من خلال الجزء على الكلّ كي نكتشف شدة ثراء هذا الأدب الذي لا نعرف عنه الكثير في مشرقنا بشدّة تنوعه وتطوّره.

إنها مهمة تقوم بها مجلّة «**الآداب**» كعهدنا بها: تُعرِّف فيها العرب المتباعدين بعضهم على بعض وتؤجّج من جديد أشواقنا القومية بعد أن كادت تبوخ فتعيد عملية التأسيس لمشروعها القومي الأكبر ألا وهو: «وحدة الوطن العربي» من خلال ترسيخ وحدته الثقافية.. ويا لها من مهمّة!.

دمشق



نبيـــل سليـــمـــان
أو ربع قرن من الكتابة

عرف القارئ الخطوة الأولى في مسيرة نبيل سليمان الكتابية عام ١٩٧٠. وقد أسفرت هذه المسيرة حتى الآن عن إحدى عشرة رواية وإثني عشر كتاباً في النقد والدراسات، فضلاً عن عشرات المقالات والمحاضرات والمساهمات، مما لم يضمّه بعد كتاب، بالإضافة إلى ما كَتَبَ للسينما والتلفزيون.

وبوسع المرء أن يتلمس في هذه المسيرة بعضاً من المفاصل، وأهمها:

• الانغماس والفعل الحارّان في حماة الصراع الاجتماعي والفكري، المحلي والكوني، والموقف الانتقادي الحضاري المعمق والمستبصر الذي وسم ذلك عبر الانشغال الدؤوب، عيشاً وكتابة، في قضايا الثقافة والكتابة والتعليم والديمقراطية والمرأة والممارسة النقدية والنظرية والنشر والمثاقفة وحقوق الإنسان...

• النزوع الكلاسيكي الرصين في الفن الروائي، كما عبرت عنه رواية الكاتب الأولى **ينداح الطوفان**، وكما ظلّ يتلامح في المراحل التالية من تطور فنه الروائي.

• النزوع التجريبي الحداثي الذي حكم النزوع الكلاسيكي منذ رواية **السجن**، وتواتر منذ رواية **ثلج الصيف**، ورسم ما بين ١٩٧٧ و١٩٨٦ ـ أي ما بين روايتي **جرماتي** و **قيس يبكي** ـ تعبيراً خاصاً عن مغامرة الفن في السرد والتخييل والمحرم والتاريخ والتناص... وسوى ذلك مما انعطف به نبيل سليمان ذلك المنعطف الشخصي / العام في رباعية **مدارات الشرق** (١٩٩٠ ـ ١٩٩٣)، التي جاءت في ألفين وخمسماية صفحة لترسم ما نحسبه مفصلاً حاسماً في السرد الروائي العربي.

• الريادة لنقد النقد الأدبي في مجالنا العربي، سواء عبر الممارسة النقدية التطبيقية أو النظرية، أو عبر الحوار والاختلاف والمعارك الثقافية.

ولأن مسيرة نبيل سليمان الكتابية كانت كذلك، فقد واجه عددٌ من أعماله المنع في عدد من البلاد العربية، وأثارت من ردود الفعل ما يجعلها خلافيةً دوماً وحقاً، وهو ما لعله نشدان الكتابة في الأساس.

كما أثارت مسيرةُ نبيل سليمان، وبخاصة إبّان مشروعه الروائي الكبير **مدارات الشرق**، اهتمام الدارسين والنقاد، فأفرد عددٌ منهم كتباً لروايات الكاتب أو لبعضها، وأقيمت ندواتٌ خاصة بتجربته الروائية، وأُعدّتْ ـ وتُعَدُّ ـ عن هذه التجربة الأطروحات في جامعات شتّى...

ولأن كتابة نبيل سليمان ذحققت هذه المكانة والمتميزة في المشهد الروائي والنقدي والثقافي العربي بعامة؛

ولأن هذه الكتابة ظلت تنفتح طوال ربع قرن على الأمداء المعقدة والرحيبة للآفاق العربية والكونية، ولأننا نسعى إلى تكريس القيم الحضارية والإنسانية الرفيعة، وفي رأسها التبصرّ في الإبداع وتقدير المبدعين، فنحنُ نأمل أن تتكرموا بالمساهمة في الاحتفال بربع قرن من كتابة نبيل سليمان، وذلك عبر إصدار كتاب بعنوان نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة: شهادات ودراسات...

المراسلة على أحد العناوين التالية:

١ ـ البشير القمري: شارع الحسن الثاني ـ عمارة ٤٧ ـ شقة ١ ـ الرباط، المغرب (هاتف ٧٣٦٤٧٣).

٢ ـ نعمة خالد: دمشق ـ ص ب ٩٢٢٣ ـ هاتف ٢١٢٠٠٨٧ ـ سورية.

٣ ـ عزة القمحاوي: ٦ شارع الصحافة ـ مؤسسة أخبار اليوم مجلة **أخبار الأدب** القاهرة ـ ج. ع. م. هاتف ٥٧٨٢٨٠٠ ـ ٢٧١٨٦٩٦

قعوار... و«القاهرة»

تلقينا من الأستاذ فخري قعوار، الأمين العام للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، المقال التالي الذي كان قد كتبه ردّاً على ما نشرته مجلة «القاهرة» المصرية التي يرأس تحريرها الدكتور غالي شكري (العدد رقم ١٤٤) والتي امتنعت عن نشر الردّ، حارمة الأستاذ قعوار من حقّه. فرأت «الآداب» أن تثبته هنا، على سبيل التعويض وإحقاقاً لحق الأمين العام لاتحاد الأدباء العرب...

في كلمة بعنوان «من المحرر: السكين فوق رؤوس الجميع»، وبتوقيع «التحرير»، نشرت مجلة **القاهرة** الموصوفة بأنها «مجلة الفكر والفن المعاصر»، كلمة افتتاحية، شنت فيها هجوماً غير مبرر، على عدد من المبدعين العرب خارج مصر، وعدد من المبدعين العرب داخل مصر، لأنهم لم يرددوا الرأي نفسه الذي رددته الصحافة المصرية والإعلام المصري إثر الاعتداء المدان على الروائي العربي نجيب محفوظ. فالصحافة المصرية والإعلام المصري، وقفا موقف الاتهام للجماعات الإسلامية، قبل أن يتم إلقاء القبض على الفاعل. ومن الواضح أن هناك توجيهاً لكثير من المثقفين في مصر، إلى جعل معركتهم مع الإسلاميين، لا مع دعاة الصلح والتطبيع مع العدو الصهيوني، وحلفاء الولايات المتحدة الأميركية في «حفر الباطن»، ورواد السوق الشرق أوسطية، جنباً إلى جنب مع الكيان الصهيوني. فكيف عرفت مجلة **القاهرة** سلفاً، أن الفاعل ينتسب إلى الجماعات الإسلامية؟ أنا شخصياً لم يكن لدي ما يشير إلى ذلك. وفي الوقت نفسه، طلب مني الأستاذ محمد علي فرحات من صحيفة **الحياة** اللندنية أن أجيب على سؤاله: «كيف تنظر إلى السكين المغروزة في عنق نجيب محفوظ؟». ولأن هاجسي كان محصوراً في محاولة فهم ملابسات الحادث، لا إدانته، التي اعتبرها أمراً مفروغاً منه، ولأنني لا أملك أية معلومات، ولأن وزارة الداخلية المصرية نفسها لا تملك أيضاً أية معلومات، فقد اجتهدتُ في المسألة، وربطتُ بين جائزة نوبل التي منحتها الأكاديمية السويدية لياسر عرفات واسحق رابين وشمعون بيريز، إثر توقيع اتفاقية غزة/ أريحا، وبين جائزة نوبل التي منحتها هذه الجهة ذاتها لمحفوظ، واعتبرتُ أن طعن محفوظ الحاصل على نوبل، هو بمثابة إشارة تحذيرية إلى عرفات الحاصل على نوبل. وشاركني في هذا الاجتهاد عدد من الكتاب والسياسيين وأمناء عدد من الأحزاب التقدمية. وقلت في الرد على السؤال ما معناه، إن الجماعات الإسلامية لا تعتبر نجيب محفوظ هدفاً لها، بدليل أنه في متناول اليد منذ تأييده للصلح مع «إسرائيل»، وحتى يومنا هذا، لأنه يخرج من منزله في وقت معين، ويمشي على رجليه في الشارع العام في وقت معين، ويجلس في مقهى معين.. إلخ. وأقول اليوم، بعد أن تبيّنتْ هوية الفاعل، لماذا لا تكون أجهزة الموساد وراء الحادث، ولماذا لا يقبل عقل تحرير مجلة **القاهرة** اجتهاداً كهذا، قد تثبت صحته مستقبلاً؟

وإلى أن قرأت العدد (١٤٤) تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٤ من مجلة **القاهرة** وأنا أعتبر نفسي غير مذنب، وأعتبر أن من حقي أن أجتهد، وأن أخطئ وأن أصيب. غير أن المجلة المذكورة افتعلت خصاماً معي، بسبب رأيي المشار إليه، ومارست ترهيباً ضدي، أقل ما أستطيع وصفه بأنه غير لائق بهيئة التحرير، التي تصف مجلتها بأنها مجلة «الفكر»! أي فكر هذا الذي تزعمه هيئة التحرير، وهي تقترف المغالطات بحقي، وبحق أدباء وكتاب ومفكرين عرب معروفين، بقصد الإساءة إليهم، وإلى سمعتهم الأدبية، بحيث يبدو «قلم التحرير» هو الجهة الوحيدة التي تحتكر الحقيقة وتعرف الصواب؟!.

من المؤسف حقاً، أن يصدر هذا بحق أساتذة أجلاّء، مثل الدكتور سهيل إدريس، الروائي المعروف، ورئيس تحرير مجلة **الآداب** اللبنانية، وصاحب المواقف القومية المشهودة التي دافع عنها طوال أكثر من أربعين عاماً من عمره ومن عمر **الآداب**. ومن المؤسف حقاً، أن تقوم مجلة **القاهرة** التي تدعي الرصانة والموضوعية، بمداهمة الآخرين، أمثال إدريس وهويدي وجلال أمين وصافيناز كاظم وكاتب هذه السطور، على طريقة زوّار الفجر، واتهامهم بتهم لا يقبلها ضمير غوبلز في قبره!

فالنية المبيتة للهجوم على شخصي كانت واضحة منذ البداية، إذ وصفني كاتب المقالة بأنني «رئيس اتحاد الكتّاب العرب»، وهو يعرف جيداً، أن أبجديات المناقشة والتخاطب تقتضي أن يطلق عليّ وصفي الحقيقي، لا وصفاً من ابتداعه الخاص. وإذا كان الكاتب لا يعرف أنني «الأمين العام للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب»، فقد كان حرياً به أن يعرف ذلك من حاشية الرد على السؤال المنشورة إجابته في صحيفة **الحياة** وكان حرياً به أن يكون أميناً على حرمة الكلمة، وأن لا يسيء إليها بهذا القدر السافر من الانتهاك والتبشيع.

ويستمر كاتب المقالة في إسباغ الأوصاف على شخصي، فيقول عني: «الذي ما يزال يقاطع اتحاد الأدباء المصريين بحجة التطبيع». ولعل الكاتب لا يعرف أن التطبيع حجّة كافية للمقاطعة، ونحن ملتزمون بمقاطعة كل اتحاد للكتاب العرب يقف إلى جانب التطبيع الثقافي مع العدو الصهيوني. غير أن الديماغوجية التي تم بها طرح هذه المسألة تقتضي مني أن أبيّن الحقائق على النحو التالي:

أولاً: لست أنا الذي يقاطع اتحاد الكتاب المصريين، وإنما الذي جمّد عضوية هذا الاتحاد في الاتحاد العام هو المؤتمر العام للأدباء والكتاب العرب.

ثانياً: تم تجميد عضوية اتحاد الكتاب المصريين في أول مؤتمر للأدباء والكتاب العرب انعقد بعد قيام السادات بإبرام اتفاقيات كامب ديفيد مع العدو الصهيوني.

ثالثاً: تم الاتفاق في مؤتمر الأدباء والكتاب العرب الذي انعقد في أواخر عام ١٩٩٢ بعمان

على إعادة العضوية لاتحاد الكتاب المصريين، شريطة إعلان هذا الاتحاد عن التزامه بالنظام الأساسي للاتحاد العام. إلا أن الاتحاد في مصر لم يبادر إلى الاستجابة إلى ذلك، لأنه يعلم أن النظام الأساسي يقف بحزم ضد التعامل مع العدو.

وأستغرب هنا دفاع **القاهرة** عن اتحاد يأبى أن ينضوي تحت اللافتة العربية، ويأبى إلا أن يكون نصيراً قوياً للتطبيع الثقافي. وأستغرب كيف لا يكون هناك فصل بين اتحاد الكتاب المصريين من جهة، وبين المثقّفين والمبدعين والأدباء القوميين والتقدمين من جهة ثانية! وأؤكد هنا، أن صلتنا بالأدباء والكتاب المصريين لم تنقطع قط، ولكن من خارج إطار الاتحاد، وفي حدود المواقف المعلنة التي تنسجم مع تطلعات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب وأهدافه، وأخص بالذّكر أولئك المنتسبين إلى لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، الذين وقفوا منذ أمد طويل ضد التطبيع الثقافي مع العدو، على غير ما فعل اتحاد الكتاب المصريين. كما أؤكد أننا نعرف وزن مصر الثقافي، وأننا نحرص دوماً على وجود المبدعين المصريين في كل ندواتنا العربية ومؤتمراتنا الأدبية، وأكتفي بالإشارة إلى أن «اللجنة العربية لمقاومة التطبيع الثقافي مع العدو الصهيوني» التابعة للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، تضمّ في عضويتها حوالي أربعين أديباً ومثقفاً مصرياً، من أصل مائة وخمسة وثلاثين عضواً من جميع الأقطار العربية.

وأشير ببالغ الحزن والأسى، إلى مغالطة أخرى اقترفتها افتتاحية **القاهرة**، وهي التي جاءت في قول الكاتب إنه يتوجب عليه - أي أنا - أن يجمّد عضوية رابطة الكتاب الأردنيين في الاتحاد أيضاً، «لأن الأردن وقع معاهدة الصلح مع إسرائيل. ولكنّ المفارقة المؤسية - الهزلية، أنه أثناء توقيع المعاهدة الأردنية الإسرائيلية قال قعوار في تعليقه على حادث نجيب محفوظ: إن السكين التي اتجهت نحو رقبة نجيب محفوظ، لم تستهدف شخص نجيب محفوظ بقدر ما استهدفت إرسال إشارة تحذيرية إلى عرفات». ويعلق كاتب افتتاحية **القاهرة** على ذلك قائلاً: «ولم يجرؤ الكاتب الأردني، وهو الأقرب إلى مشهد التوقيع الأردني الإسرائيلي، على افتراض أية وجهة أخرى لرسالة السكين»! وهنا أبيّن:

أولاً: أنني لا أجمد عضوية اتحاد أو رابطة، ولا أرفع تجميداً عن عضوية اتحاد أو رابطة، والذي يجمد أو يرفع التجميد هو المؤتمر.

ثانياً: لقد أوضحتُ سابقاً ملابسات تجميد عضوية اتحاد الكتاب المصريين، ولعل هذا التوضيح يكفي لدحض المداعبة الثقيلة التي تفترض تجميد عضوية رابطة الكتاب الأردنيين. ولمزيد من التوضيح أقول إنّ قيادة الرابطة قامت بدعوة الهيئة العامة، واتخذت قرارات على غاية من الأهمية، ضد التطبيع الثقافي مع العدو الصهيوني... في حين أنّ قيادة اتحاد الكتاب المصريين شرعت في التسابق نحو التطبيع، ونحو إعلان التأييد لكامب ديفيد، وفي زيارة إسرائيل. ولعل أبرز شخصية قيادية في اتحاد الكتاب المصريين، هو الأمين العام الأسبق للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، يوسف السباعي، الذي عرفنا جميعنا كيف كانت نهايته في قبرص!

ثالثاً: لقد وقفنا ضد المعاهدة الأردنية مع العدو الصهيوني، وشاركنا في اعتصام ضدها، وفي كتابات عديدة نشرت في الصحف الأردنية، ولا نخشى أن نكون ضد أوسلو وضد وادي عربة، مثلما كنا من قبل ضد كامب ديفيد. ولعل الجبناء وحدهم يفتقدون الجرأة في الآخرين، حينما يجهلون من هم الآخرون!

رابعاً: عندما وقع حادث الاعتداء على نجيب محفوظ، وعند الإجابة على سؤال **الحياة**، لم يكن الأردن قد وقّع معاهدة الصلح مع العدو. وهذا يكفي للرد على تداعيات قلم التحرير الذي انساب بلا منطق وبلا معرفة، بقصد الاتهام وإثارة الزوابع التي ليس لها ضرورة أو تفسير أو مبرّر.

إن مجلة **القاهرة** مدعوة إلى أخذ جرعات كبيرة من الرصانة، واحترام شروط الحوار، والابتعاد عن البطولات الوهمية والمعارك الدونكيشوتية. وأي استخفاف بسهيل إدريس وفهمي هويدي وجلال أمين وصافيناز كاظم والعبد الفقير إلى الله، لن يخفف من أوزانهم أو من ثقة قرائهم بهم، لكنه سيخفف - حتماً - من وزن المجلة **القاهرة**، لأنها حادت عن الموضوعية، وأرادت أن تصدر فرمانات حرمان بحق أصحاب الاجتهاد والرأي، وصكوك غفران للذين يهتفون للتطبيع ولتحويل النظر المصري بخاصة، والعربي بعامة، عن قضيته الرئيسية، مع أعدائه الرئيسيين!

وفي النهاية أقول، إذا كانت السكين فوق رؤوس الجميع كما قال كاتب افتتاحية **القاهرة**، أفلا تعرف هيئة التحرير أن عليها أن تكون أكثر شجاعة في تحديد هوية أعدائها وخصومها؟ وإذا كانت السكين فوق رؤوس الجميع، فهل تقول لنا هيئة التحرير شيئاً عن ماهية هذه السكين، وهل يمسك بقبضتها المسلمون المصريون أم الصهاينة العنصريون؟

فخري قعوار (عمان)

استعبار لا استعمار، يا دكتور!

أخي الدّكتور سهيل ادريس.

نتلقّى مجلتكم **الآداب** هنا في بلادنا بتشوّق وبتقدير. ونتعلّم منها أصول الحوار الحضاري واحترام الرأي الآخر.

ولكنني قرأت مقالاً في العدد ٨ و ٩ آب وأيلول ١٩٩٤، بقلم د. جمال الدّين الخضور بدا لي أنّه أراد به - فيما أراد - أن يقنعني بأنّني، وغيري ممن يسمّيهم بـ «الجوقة الأدونيسيّة» أو بجماعة «أدونيس الغرناطوي»، ناقصو دين وعقل! غير أنّ هذه الشّراسة «الثقافية» في تكفير الرّأي الآخر لا تستطيع أن تخفي هدفه الأساس من وراء هذا المقال الأنتروبولوجي... وهو تكفير وتخوين القيادة الفلسطينية التي دمغها كاتب المقال بالمسؤولية عن «الاستسلام العربي بصيغته العرفاتيّة». ويكون د. جمال الدين الخضور، بهذا الدّمغ البطولي، بعيد النّظر من حيث أنّه وجد المبرّر الجاهز أمام الأنظمة العربية في تهافتها الحالي على إجراء الصّلح الشّامل مع إسرائيل على حساب الشّعب العربي الفلسطيني. لقد عاش المثقّف العربي حوالي نصف قرن وهو يعلّق عدم شجاعته الأدبية على شمّاعة «الشهيد الفلسطيني». أما وقد قرر الشهيد الفلسطيني أن ينزل عن إطاره الأسود، ويعيش كما الناس، فيبدو أنّ هذا المثقّف العربي يُعدّ العُدّة للانتقال إلى تعليق عدم شجاعته الأدبيّة على شمّاعة «الخائن الفلسطيني».

إن من حقّ الكاتب التّعبير عن آرائه. ومن حقّنا عليه أن نطالبه بالتواضع العلمي في وضع المعادلات وفي اكتشاف القوانين الاجتماعية الجديدة، من مثل قوله إنّ «الهوية العربيّة لا تكون إلاّ بالاشتباك التناحري مع «الهوية

الصهيونية». فإنّه بهذه المعادلة وهذا القانون، ينفي وجود الهوية العربيّة على مدى الدّهر الذي سبق ظهور الحركة الصهيونيّة!

ومن حقّنا عليه، بصفة كونه عالماً أشبه بالموسوعة في رجل واحد، أن يكون يقظاً إلى الأخطاء المطبعيّة وألاّ يبني على خطأ مطبعي - خطؤه ظاهر من السّياق نفسه - نظرية متكاملة. إنّني أعني الخطأ المطبعي الّذي ظهر في مقابلتي في مجلة **المجلة** العدد ٧٤٤ بتاريخ ١٥ - ٢١ أيار ١٩٩٤) حيث جاء على لساني أنه «انشغلت ثقافتنا (الفلسطينية في زمن الانتداب البريطاني - إ. ح.) في الكفاح ضدّ الفاشيّة والكفاح ضدّ العروبة والكفاح ضد الاستعمار وضدّ العنصريّة الصهيونيّة». من الواضح أنه سقطت، من كلامي الأصلي، كلمة «أعداء». أي أنّنا «انشغلنا بالكفاح ضدّ أعداء العروبة» أو ما يشبه هذا المعنى لأنني كنت أجيب على أسئلة المحرّر إجابات شفهيّة وعفو الخاطر. لقد تنبّهت إلى هذا الخطأ المطبعي حين جاءَني متأخّراً العدد المذكور آنفاً من **الآداب**. فلم أشعر بالحاجة إلى تصحيحه، وذلك من منطلق إيماني بسلامة فهم القرّاء وإدراكهم أن أمثالي لا رابطة اجتماعية لهم سوى العروبة أو، الأصحّ، العروبيّة كما علّمنا مديرنا عجاج نويهض.

ويذكّرني هذا الفهم غير السّليم بواقعة لطيفة وقعت مع زميل لنا في أحد الصفوف الابتدائيّة. فقد طلب منا معلم اللغة العربية أن نكتب موضوع إنشاء عن بيت الشعر:

«لولا الحياء لهاجني استعبار

ولزرت قبرك والحبيب يُزار»

فصحّف كلمة «استعبار» على أنها «استعمار». فأنشأ موضوعاً أدبياً في مثالب الاستعمار البريطاني وكلّ استعمار على وجه الأرض. فحطّم مُعلّمُ اللغة العربية المؤشر على يديْ هذا الطالب النّجيب وعلى جسده من شدّة الضّرب.

ولا أعتقد أن مثل هذا التهذيب يُجدي نفعاً. ودليلي ما قرأناه ونقرأه.

والحمد لله الذي لا يحمد على مكروه سواه.

إميل حبيبي (حيفا)

١٩٩٤/١٠/١٩

التشدّد... والتساهل

الأخ الدكتور سهيل ادريس

تحية طيبة وبعد...

فإذا فاتني شرفُ الكتابة إليكم في ندوة تكريم **الآداب** المجلة العربية التي شكّلت الكثيرَ في أدبنا وفكرنا العربي المعاصر، فلن أدع الفرصة الآن تفوتني في خواطر أبعث بها إليكم وقد علقت في ذهني بعد قراءة عدد **الآداب** الصادر في أكتوبر ١٩٩٤.

فقد حفل هذا العدد بكلمتكم القوية المعبّرة في صدق عن الرفض العربيّ لكل محاولة من محاولات التطبيع الجارية مع العدو الإسرائيلي. وقد كانت رؤيتكم واضحةَ المعالم في كلمتكم بعنوان «ثقافتان وواقعان» تقابلها كلمةُ الأديب الكبير أدونيس وقد حسبتُها في مجملها رداً على كلمتكم.. ولكنه وصفها بقوله «ليست ردًّا وإنما هي توضيح أكتبه لرغبة الصديق العزيز الدكتور سهيل. وآمل أن يتاح لي قريباً أن أكتب مقالاً مطوّلاً يتناول مختلف القضايا الثقافية التي تثيرها مسألة السلام مع إسرائيل»(*).

وقد رأيت في كلمتكم ما ينهض دفاعاً مشروعاً وقوياً عن الثقافة العربية.. والواقع العربي المتمرد في جبهته الشعبية العريضة على القرارات الفوقية المحكومة بتوجيهات السياسة الدولية والنظام العالمي.

وهذا الدفاع في حدّ ذاته هو موقف له أُصوله وجذوره بين المواقف الطارئة والهشّة.. ومثل هذا الموقف الرافض يعتبر في تقدير أديبنا أدونيس من المواقف المتشدّدة. فهو يقول «إذا كانت مهمّةُ السياسي التشدُّدَ، فليست مهمةُ المثقف التساهلَ بل تحريكَ أفكار وطرح رؤى».. وهذه النظرة أرادها بديلاً للموقف المتشدّد الرافض.. ولكن أليس في تحريك وطرح أفكار ورؤى ما يقتضي نوعاً من التشدّد والقوة وسط تيارات صاخبة لا يسمع الإنسانُ فيها إلا الصوتَ القويَّ الهادرَ الملتزم؟

وهذا الموقف في مواجهة فكر معادٍ أكثر تشدداً وعنفاً وعنصرية بغيضةً يوصف بأنه موقف متشدد، في الوقت الذي لا يجرؤ فيه أحدٌ في الغرب على وصف الموقف الإسرائيلي المعادي للعرب بأنّه موقف متشدّد وإرهابي. تلك هي نظرة الغرب للصراع العربي الإسرائيلي، فلماذا نأخذ مقاييس الغرب لنحاكم بها سياسة العرب نحو إسرائيل؟

فإذا كانت السياسة تقتضي تعدد المواقف والمراوغة التي تمكّن السياسيين من التشدد حيناً، واللين والتساهل وقبول الحلول الوسط أحياناً أخرى، فإنّ الالتزام بالمبدإ والحق يمنع تبديل المواقف، ويمنع التساهل في اتخاذ القرار السياسي. فالسياسة والثقافة متلازمتان في معركة الحرية والنضال... ولهذا فلا بدّ من اتّخاذ موقف واحد يلتزم جانب الحق، ويتفق فيه السياسيُّ والمثقّف...

يفصل أديبنا أدونيس بين السياسة والثقافة ويجعل للسياسي دوراً، وللمثقف دوراً مختلفاً ليس هو التساهل وإنما هو «تحريك أفكار وطرح رؤىً» ليكون هذا الموقف بديلاً عن التشدد الذي يتميز به السياسي ويصح أن يوصفَ به المثقف.

غير أنَّ ما كتبه الدكتور سهيل من كلمات رافضة للتطبيع مع العدو يقع في دائرة العمل السياسي المتشدد، ولكنه يتميَّز في الوقت نفسه بتحريك أفكار وطرح رؤى في الثقافة العربية وفي الواقع العربي الرافض. وهذه في تقديري ما يجب أن تكون مهمةُ السياسي ومهمة المثقف معاً وهو ينظر لواقع السياسة والثقافة متفاعلاً مع الأحداث بحسّه الوطني وانتمائه القومي والتزامه الأخلاقي.

ومثلما يجب أن يكون دور المثقّف والسياسي متشدداً في الدفاع عن الحرية، فإنّ دوره يجب أن يكون فاعلاً ومؤثراً في تحريك أفكار وطرح رؤى عن طريق الحوار مع أعداء الثقافة العربية الذين ليس من الضروري أن يكونوا يهوداً. فأعداء الثقافة العربية والحضارة الإسلامية شتات، وقد يكون من بينهم عرب وهم ينطلقون من مشارب متعددة ومدارس مختلفة، وهؤلاء يمكن الحوار معهم شتاتاً أو متحدّين.. ويمكن حضور مؤتمراتهم والعمل الجادّ على تبصيرهم بالواقع والثقافة العربية وتحويلهم من منحازين للتيّار اليهودي الغربي إلى محايدين إن لم ينحازوا إلى جانب العرب حتى يستقيم فكرهم حسب المنطق الديمقراطي الذي يدفع المتحاورين للتفكير بحرية واحترام الرأي الآخر واتّخاذ الموقف الإيجابي المقنع. والدخول في حوار مستمرّ مع هؤلاء المثقفين الغربيين مفيد من الناحية الثقافية والسياسية.. وقد استفادت إسرائيل عبر سنوات طويلة من هذه المؤتمرات

(*) تعليق هيئة تحرير **الآداب**: ما قصده أدونيس ليس رداً على مقالة صاحب المجلة، وانّما هو مقالة كتبها تلبية لرغبة ادريس في أن يكتب ادونيس رأيه في قضية التطبيع..

والمنتديات ومنابر الفكر والثقافة في العالم كثيراً، فوظّفت كلّ أجهزة الإعلام الغربي لخدمتها وخدمة قضاياها المصيرية. وكانت أمام العرب مثلما كان لإسرائيل فرص واسعة لصنع آلية إعلامية وثقافية تردّ كيد الأعداء وتقيم جسوراً بين الغرب والشرق للحوار والتفاهم وتبادل المصالح. ولكن الهزيمة والخلاف والإحباط التي دخل فيها العرب مكرهين أو راضين أصابتهم في نفسياتهم وجعلتهم تابعين قانعين بسياسة الغرب. وهذا ما أودى بهم إلى حضيض الفشل، فضعفت إرادتهم وتمزّقت وحدتهم وتوالت عليهم الضربات وفُرِضَت عليهم الحلول في كل قضاياهم المصيرية.. وأصبحت إسرائيل المحمية من جانب الدول الغربية هي صاحبة الشأن والكلمة الأخيرة. فبعد أن حققت انتصاراتها في الحرب والسلام أرادت استثمار ذلك في سلام دائم، وسوق مفتوحة، وتطبيع ثقافي يسير في كل جوانب الحياة.

وإذا أخذنا في الاعتبار التطبيع الثقافي كخطوة عملية في مسيرة السلام فهل بالإمكان أن يتم ذلك بين ثقافة عربية وواقع عربي من جهة وثقافة إسرائيلية وواقع إسرائيلي من جهة ثانية؟ وإذا أخذنا في الاعتبار تاريخ ذلك الصراع العربي الإسرائيلي، وهو الذي تشكل فيه الثقافة اليهودية القائمةُ على العنصرية ركاماً من المتناقضات وتقوم أساساً على عداوة العرب والمسلمين، فهل يكون هنالك تعايش سلميّ؟

لقد قامت إسرائيل على اضطهاد الشعوب العربية والإسلامية وبنت دولتها على أرض مغتصبة من أمة لا تعترف بالكيان الإسرائيلي. وعلى هذا الواقع المتناقض تنعكس ثقافة اليهود عبر التاريخ الطويل، وهي تشكّل الواقع الآن في مناهج التربية والتعليم لناشئة اليهود وفي وسائل الإعلام اليهودية. وتلك هي النظرة الموغلة في الحقد التي تشكل العقلية الصهيونية بثقافتها في كل مكان، وتعمّقُ الخلافَ بين العرب حتى في جغرافية الأرض إذ يتعلم اليهوديّ خطوطَ خارطة جديدة قديمة لأرض اليهود - الحلم تمتد في بقاع شاسعة من أرض العرب.

وقد استطاع اليهود التأثير على نظرة الغربيين بأحلامهم في الأرض.. وبأنهم يعيشون في جزيرة مخيفة يحيط بها أعداء اليهود وأعداء السلام من وحوش العرب. وصوروا ما في داخلهم من حقد وعنصرية على أنه حقد عربي تاريخي ضد اليهود. واستغلوا كل إمكانات الغرب في العداء المستحكم ضد الأمة العربية. واعتبر الغربُ إسرائيلَ، بما تدّعيه من حرية وديمقراطية وتقدم علمي، وجهَ الثقافة الغربية في المنطقة والداعيةَ للسلام والحوار مع العرب. وصوَّر الغربُ العربَ أهل حرب ونزاع مستمر.

وإذا كان ثمة حوار ممكن بين الغرب والشرق فلماذا لا يكون مباشراً وحول القضايا التي تهمّ كل الأطراف، دون أن يكون هدف الحوار تحقيق أمنِ واستقرارِ لإسرائيل والحفاظ على مصالحها المغتصبة من العرب علماً أن إسرائيل لا تؤمن بقرارات الأمم المتحدة وتظل على تشدّدها وإرهابها دون أن يصدر بيان واحد من الدول الغربية يدين تصرّفاتها ويضعها في صف الدول الداعية والراعية للإرهاب... بينما تحفل قائمة الأمم المتحدة بأسماء الدول العربية التي ترعى «الإرهاب»، ولا يكف الإعلامُ الغربي عن وصف كل سياسة معادية لإسرائيل بأنها إرهابية ومتشدّدة، ولا يشطب هذا الإعلام اسمَ الدولة المتّهمة برعاية الإرهاب من قائمة الأمم المتحدة إلا عندما تصالحِ إسرائيلِ وتعترف بوجودها. فإذا اقتضت السياسةُ الاعترافَ بإسرائيل والتطبيع مع الكيان «الصهيوني»، وعملت منظمة التحرير على شطب كل البنود المعادية لإسرائيل من مواثيقها وعهودها، فهل تستطيع «المنظمة» أو غيرها شطبَ النظرة العربية الشعبية من صدور العرب والمسلمين وقناعتهم بأن إسرائيل ليست ابناً شرعياً في المنطقة العربية وأنها [أي إسرائيل] ليست إلا عصاباتٍ من الشّتات محكومة بالتشرّد وهي - بما تحسّ به من ركام تاريخ مظلم ومستقبل يهدده الموت والفناء - تتصرف الآن بشعور المضطهد الخائف رغم ما يحيطها من جدار الحماية الغربية وما توفره لها الدول العربية من سلام، فلا تضع وزناً لحقوق الإنسان وكرامته في الحرية والاستقلال؟ ومهما حاولت إسرائيل وحاول الغرب إبراز الوجه الحضاري المسالم لليهود فإن الخلاف بين ثقافة العرب وثقافة إسرائيل وبين واقعها المعيش وبين الواقع العربي لا يسمح أن يكون بينهما تقارب أو تطبيع ولو على السطح كما هو واقع اليوم.

ستظل المعركة دائرة.. والصراع قائماً.. ودور الثقافة أكبر في بلورة الفكر العربي، وفي الالتزام بالحق والإيمان، وفي تحريك أفكار وطرح رؤى كما يودّ أديبنا أدونيس. وأرجو أن أطالع ما سيكتبه عن قضايانا الثقافية التي تثيرها مسألة السلام مع إسرائيل.. وقد كانت كلمة الدكتور سهيل ادريس الرافضة ذات أثر كبير وبارقةَ أملٍ في مسيرة الثقافة العربية التي تشوبها شوائبُ التطبيع. وستظل ثقافتنا، بوجهها الحضاري المضيء، هاديةً للأجيال القادمة، فلا تقبل التطبيع ولا تخضع للذوبان في أية ثقافة أخرى لما للثقافة العربية من فضل على كل الثقافات الإنسانية العريقة بمفاهيمها ولغتها الشاعرة والمتفردة.

عمر محمد الحاج (عمان)

قبل أن أغيّر رأيي

على امتداد رسائل ثلاث أصرّ د. شاكر الحاج مخلف على تأنيثي.. إلى أن ضاق ذرعي ووجّهتُ له رسالةً باسم الآنسة شاكر الحاج مخلف. فكان ردّه الطريف التالي:

الأخ العزيز سماح المحترم.

تحية اعتزاز وتقدير

حملتْ رسالتك لي نكتةً حقيقية هي بالتأكيد أقوى من طرائف جحا وبرنارد شو وعزيز نسين. والحمد لله أنني لم أغازلْك في رسائلي السابقة.. ولكن لي العذر، فقد أوحتْ لي جميعُ الأحداث والتفاصيل بأنك الأستاذة سماح!! فهل تريد أن تعرف كيف حصل ذلك؟ كنت ذات يوم أتجاذبُ الحديث مع أحد الأصدقاء الأدباء في مقر وزارة الثقافة في الأردن وسألته عن سماح إدريس فأجاب بأنها ابنة سهيل إدريس!! وكانت هذه المعلومة كافية لتضليلي. كذلك شاهدتُ في بيت أحد الأصدقاء فيلْماً عربياً هزيلاً بطلتُه تدعى سماح أنور، فأيقنتُ أنني في الاتجاه الصحيح، ولم أتوقعْ أن يكون سماح رجلاً وأديباً رقيقاً (...)، وهذه هي بحد ذاتها مفاجأة كبيرة وثمينة. ولقد مزقتُ رسائلَ الحبّ والغرام التي كنت أريد أن أرسلها إلى الأستاذة سماح لو تأخرتَ قليلاً في ذلك!.

عزيزي الفاضل لقد أعجبني أنّك منحتني العذر في رسالتك، ويا صديقي العزيز، (...) ستكون هذه المفارقة اللطيفة هي من أعمق الوشائج. وأتمنى أن تدوم العلاقةُ الودية الأخوية بيننا ونتواصل في المراسلة. كما أرجو الاهتمام بالمواضيع المسجونة لديكم قبل أن أغير رأيي وأعود عن اعتقادي الجديد!!..

أخوك الدكتور شاكر الحاج مخلف